DEUTSCHE
MEISTER

Nr......

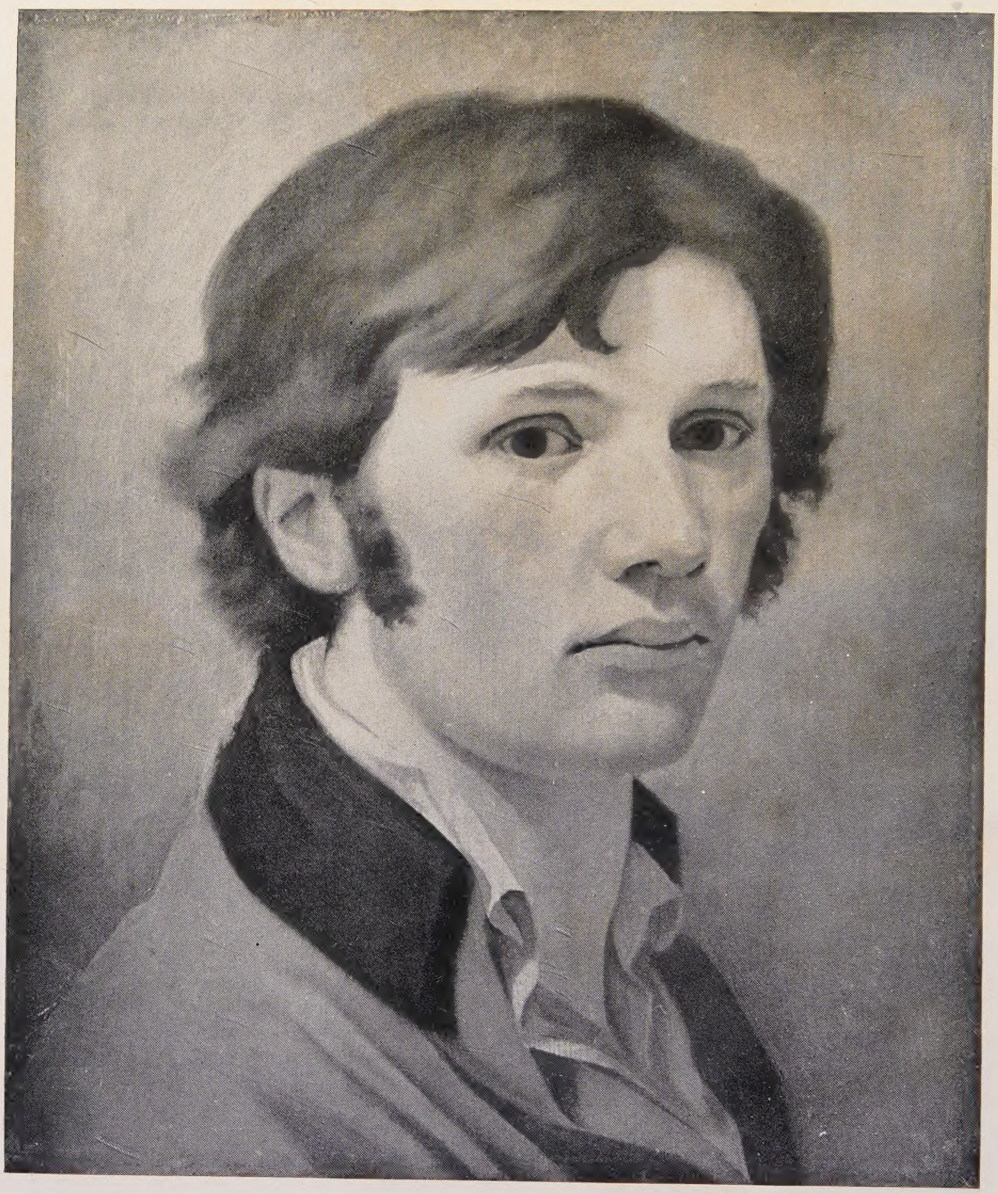
Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/philippottorunge0000paul

Deutsche Meister

Herausgegeben von Karl Scheffler

und Curt Glaser



Selbſtbildnis. Öl.

Philipp Otto Runge

Sein Leben und sein Werk

dargestellt

von

Paul Ferdinand Schmidt

*

Mit 80 Bildertafeln

Im Insel-Verlag zu Leipzig

1923

Wesensbestimmung

Die wunderliche Perspektive, unter der man im 19. Jahrhundert bildende Kunst betrachtete, hat es mit sich gebracht, daß Runge zwar nicht vergessen, wohl aber gründlich verkannt worden ist. Er teilt dies Los mit anderen großen Deutschen, welche erst die Berliner Jahrhundertausstellung von 1906 wieder ans Tageslicht brachte; aber er ist bis in die jüngste Zeit umstritten, sein Bild unklar geblieben, weil die Geistesrichtung nicht verstanden wurde, deren größter Repräsentant er ist. Fast unnötig wäre es, auf Lichtwarks Verdienst hinzuweisen. Es ist vielleicht das größte, das sich dieser vorbildliche Bahnbrecher deutscher Kultur um die Kunst erworben hat: Runges Werk in fast lückenloser Gesamtheit zu sammeln und damit der Hamburger Kunsthalle den geistigen Mittelpunkt zu schaffen. Ein anderes aber ist die Erkenntnis seines Wesens, und hier hat Lichtwark nicht wenig zu der verbreiteten Legende beigetragen: Runge sei als Vorahner des Impressionismus zu betrachten. Mit einem so wesensfremden Maßstab kann man nicht an Runge herankommen. Mehr: solange man Romantik nicht von innen heraus versteht und sein Werk als die Krönung der romantischen Bestrebungen wertet, wird man mit seiner Bewunderung auf ein falsches Ziel losgehen. Das haben nicht nur die allermeisten Kunstschriftsteller getan, das ist auch der Grund, warum Ricarda Huch und die philologischen Bearbeiter seiner Schriften bis zu Uhde-Bernays ihn verkennen, Haym nun gar ihn überhaupt nicht erwähnt; vielleicht auch die Ursache, daß dieses Buch den ersten Versuch darstellt, der Erscheinung eines der größten Deutschen im Zusammenhang und als Gesamtheit gerecht zu werden.

Das war festzustellen, um den veränderten Standpunkt dieser Betrachtung zu begründen. Runge wie Carstens sind gleicherweise Objekte des tragischen Zwiespaltes gewesen, in den das wegebahnende Genie mit seiner Zeit gerät, deren höchsten Repräsentanten es doch bedeutet. Gewiß ist Runge von den Besten seiner Zeitgenossen in seinem Werte erkannt worden, aber nur von einem engen Kreise. Das steigerte wohl die Innigkeit der Liebe, die ihn umgab, aber es machte seine Kunst resonanzlos. Er war zu reich und gab zu viel, als daß die Zeitgenossen seine Gaben hätten annehmen können; und die widrigen Umstände zwischen 1804 und 1810, seine Krankheit und früher Tod beengten ihm die Wirksamkeit ins Weite und Große, die er mit der Kraft seiner großen Seele erstrebte. Indem er dem höchsten Ideal der romantischen Epoche bündigsten Ausdruck verlieh, griff er weit über ihr Verständnis hinaus, so daß ihn selbst der scheinbar Nächstverwandte, Tieck, am Ende mit einem Achselzucken allein ließ. Und so haben wir die schmerzliche Tatsache, daß sein Lebenswerk in Hamburg, wie das des Carstens in Weimar, fast ohne Wirkung auf die Nation nur als kostbares Museumsstück uns aufbewahrt ist.

Vielfach ist das Bestreben dieses außerordentlichen Geistes, nur scheinbar unfertig, solange man nicht die Einheit des Bandes erkennt, voller Tiefe und Klarheit für den, der den Schlüssel seines Wesens ergriffen hat. Ihm war die romantische Gabe angeboren, die liebende Einheit von Gott und Welt in sinnlich faßbaren Symbolen darzustellen. Die Welt durchaus zu poetisieren, war die Aufgabe, die romantische Dichter und Denker in der volkstümlichen Ausdrucksweise der Sprache zu lösen suchten; für eine Versinnlichung ihrer großen Idee durch die Malerei waren die Deutschen nicht reif. Das aber ist das wesentliche Problem Runges: der Farbe ihre Bedeutung als Ausdruck göttlicher Geheimnisse, als Deutung der Welträtsel zu erobern. Darum rang er sein Leben lang, malte er seine Bildnisse und romantischen Bekenntnisse, begründete er seine tiefsinnige Farbentheorie in Fühlung mit Goethes Studien: daß ihm die Farbe gefügiges Werkzeug werde zur Darstellung des Geistigen. Wichtiger als alle technische Vervollkommnung, die auf diesem Wege lag, ist dafür seine Gabe der Synästhesie, die in den Farben Ideenverbindungen mit den Wahrnehmungen anderer Sinne empfand; ist das außerordentliche und zum erstenmal in der Kunst auftretende Gefühl für die psychische Wirkung der Farben. Vielleicht war es nur möglich, von einem so weit

entfernten Standpunkt, wie ihn unsre Kunst und Kunsterkenntnis heute einnehmen, dieses Geistige in Runges Streben als sein eigentliches Problem zu erkennen, als den Mittelpunkt, von dem aus sich seine Kunst und seine Theorie überschauen lassen.

Denn alles übrige ist nur als die natürliche Folge und Materialisation seiner Idee zu erfassen. Das historische Verdienst der Darstellung des Sonnenlichts teilt Runge mit anderen Malern seiner Zeit, die in engerem Kreise dies Problem folgerichtiger und entwicklungsgeschichtlich fruchtbarer verfolgt haben, wie die Norddeutschen Menken und Kolbe, die Süddeutschen W. Kobell, Quaglio, Rohden usw.: ihm war es nur ein Darstellungsmittel unter anderen, und es heißt Nebensachen übertreiben, wenn man ihn als ersten Freilichtmaler feiert. Auch sein starker und zur Monumentalität erhobener Realismus gehört dahin, womit er dem Thoma, Leibl usw. vorgearbeitet haben könnte. In Ausbildung der klassizistischen Form bedeutet er einen Höhepunkt, gleichberechtigt neben Carstens und Genelli; und für die Landschaftsmalerei der Folgezeit ist er maßgebend geworden durch die Verbindung von Naturbeobachtung mit einer zugrunde liegenden Idee erhabener subjektiver Empfindung. Endlich schließt er den Kreis mit jener instinktsicheren Einbeziehung des Handwerklichen in seine hochfliegenden Pläne, die sich aus Arabesken für Zimmerschmuck bis zu dem Gedanken des Gesamtkunstwerkes erhoben, der Einbeziehung aller Künste in den Rahmen der Architektur. Aus der Verschmelzung seiner hieroglyphischen Absichten mit dem sicheren Grunde des Realistischen entstand die Monumentalmalerei, die er den Deutschen bei längerem Leben geschenkt hätte, wesenhafter, deutscher als alle Anstrengungen der Cornelianer und Historienmaler.

Mit diesem Lebenswerk ist in Wahrheit das innerste Sehnen seiner Zeit erfüllt worden. Daß er vor der Vollendung starb, hat wohl einen tieferen Sinn: weil es den Deutschen, als einem nicht auf Anschauung gerichteten Volk, nicht gegeben war, die Romantik anschaulich zu erleben. In Tiecks, Arnims, Jean Pauls Romanen las man sich in eine erträumte Welt hinein, die Runge in viel höherer Ausprägung hätte darstellen können. Denn was ist Romantik anders als die Quintessenz von Runges Werk, die Gleichung von Seele und Körper, Gefühl und Realismus, Bedeutung (Symbol) und Anschauung, Linie und Licht: Gestaltwerdung kosmischen Gefühls.

Das zu erkennen, war eine Zeit von materialistischer Weltauffassung, wie sie der Romantik unmittelbar folgte und bis in die Gegenwart herrschte, kaum imstande. Eine neue Kunst, die aus dem Gefühl erwuchs und die Farbe als Träger seelischen Ausdrucks gebrauchen lernte, hat auch die Empfindung für das Romantische, für die Einheit von religiöser, poetischer und optischer Idee wieder geschärft. Das lange zurückgedrängte Gefühl für deutsche Kunst- und Weltauffassung, für das Geheimnis der Linie und ihrer Abstraktion, für Wirkung absoluter Farbe und ethischen Gehalt hoher Kunst hat uns auch die Augen geöffnet für die einzigartige Größe Runges, deren Erhabenheit und sogar fragmentarischer Zustand nur aus einem deutschen Geiste entspringen konnte.

Runges Leben

Am 23. Juli 1777 wurde Philipp Otto Runge in Wolgast als neuntes Kind von elfen des Schiffsreeders und Kaufmannes Daniel Niklaus Runge geboren. Seine Jugend, voll herzlichsten Gemeinschaftsgefühles der vielgliedrigen Familie, aber auch voll Behinderungen durch Krankheiten und Schwächlichkeit, war im ganzen als sonnig zu bezeichnen. Sie bildete den Ernst seiner Lebensanschauung und tiefes religiöses Gefühl in dem Knaben; früh tat sich eine außerordentliche Leichtigkeit im Zeichnen und vor allem im Ausschneiden mit der Schere hervor. In der Schule waren die Erfolge mäßig, auch als er im zwölften Jahre zu Kosegarten kam, der als Rektor ein überschwenglich und sentimental gefärbtes Lehramt in Wolgast betätigte und die „zarte ungefärbte Seele" des Knaben mit Verständnis leitete, der wohl einen stärkeren Einfluß ausübte, als sein Biograph und Bruder Daniel wahrhaben will. Zum mindesten wurden seine romantischen Anlagen von Kosegarten geschont und gepflegt. Die Abneigung des Vaters, seinem Sohne ein Studium zu gestatten, führte zu dem Entschluß, ihn Kaufmann werden zu lassen; und am 3. Juni 1795 nahm ihn Daniel nach Hamburg mit, wo er mit Speckter, Huelsenbeck und Wülffing eine Kommissions- und Speditionshandlung errichtet hatte, wie er selber sagte: „auf dem Grunde eines ziemlich romantischen Freundschaftsbundes". Die menschliche Herzlichkeit dieses Verhältnisses und vor allem die Aussicht, mit dem heißgeliebten Bruder vereint zu leben, hat Runge diesen Entschluß erleichtert, der seiner bereits ausgesprochenen Neigung zur Kunst so sehr zuwiderging. Und wenn er auch in den ersten Hamburger Jahren ganz in der Handlung aufgehen mußte, als Lehrling und Anfänger mit untergeordneten Verrichtungen

belastet, so traf er es doch nicht unglücklich. Denn der Kreis dieser Geschäftsfreunde pflegte an fast täglichen Leseabenden schöne und philosophische Literatur mit großer Leidenschaft, und so ward Otto mit allen Neuerscheinungen, auch der eben entstehenden Romantik Tiecks und der Schlegel vertraut.

Allein man erkannte immer deutlicher, daß er im Geschäftlichen nicht am Platze war, und daß, seine künstlerischen Gaben auszubilden, wohl auch einer Erweiterung ihrer Handlung nach Seite des Kunsthandels dienen könne. In der herzlichen und naiven Beschreibung Daniels, der einzigen und zuverlässigen Quelle seiner Biographie, tritt uns das Bild einer patriarchalischen Familienordnung entgegen, in der zwar unbedingte Unterordnung unter Oberhaupt und Familienrat galt, aber auch persönliche Wünsche mit wahrer Liebe beachtet wurden; mit Verhandlungen, deren Erfolg der war, daß Otto 1797 Zeichenstunden bei Herterich erhielt und im folgenden Jahre von kaufmännischer Tätigkeit so gut wie ganz entbunden wurde, um sich der Malerei zu widmen. So erhielt er seit September 1798, da Herterich nach Dresden ging, neben mathematischen, anatomischen u. dgl. Stunden, Malunterricht bei Eckhardt und Zeichenlehre bei Hardorf, der Schüler von Anton Tischbein und Casanova gewesen war; eine Schulung, deren Resultate, völlig im Geiste des herrschenden Pseudoklassizismus, deutlich in seinen frühen Arbeiten zu erkennen sind. Wie ihm auch die damals erscheinenden „Propyläen" Goethes den Winckelmannischen Geist von der theoretischen Seite eindringlich nahebrachten.

Zu seiner ferneren Ausbildung wurde, wie es in der Hansestadt nicht anders sein konnte, Kopenhagen ersehen, und er reiste am 18. Oktober 1799 dorthin ab. Die gleiche, etwas jugendlich-anmaßliche Abneigung gegen das dortige Akademiewesen, wie sie früher Carstens empfunden hatte, blieb nicht aus. Indessen fühlte er doch bald, wie viel ihm Abildgaard in der Zeichnung, vorzüglich aber Jens Juel in der Ölmalerei geben konnte; und nachdem ihn Juel, auf seine Komposition des „Triumphes Amors" hin, zu nächstem Verkehr zugezogen hatte, nutzte er diese Gelegenheit einer gediegenen Schulung nach dem Sinne des 18. Jahrhunderts, so gründlich er vermochte, aus. Der glückliche Einfluß dieser zu jener Zeit wohl liberalsten Akademie offenbarte sich auch bei Runge; man förderte genugsam sein rasch sich dehnendes Talent und ließ ihm Gelegenheit, seinen eigenen Entwürfen nachzugehen, von denen jener „Amor" seiner Erfindungsgabe das beste Zeugnis

ausstellt. Weniger glücklich war er in Ausführung eines Lieblingsgedankens, den ihm sein tiefgewurzelter Familiensinn und die frühzeitige Neigung zu realistischer Darstellung eingaben: ein Familiengemälde großen Stils für das Haus seines Bruders Jakob in Wolgast. Der Gesamtentwurf ging über sein Können noch weit hinaus; wie stark er aber an seinen großen Ideen festhielt, zeigt der Umstand, daß er die späteren großen Bildnisse von 1806 nur als Einzelstudien für jene Komposition unternommen zu haben erklärte. Anregenden Verkehr fand er im Hause der schöngeistigen Friederike Brun und in der Gemeinschaft mit seinen Mitschülern Eiffe und Böhndel.

Im März 1801 kehrte er, inmitten der Kriegswirren zwischen Dänemark und England, nach Hamburg zurück; er besuchte die Eltern in Wolgast, von dort aus C. D. Friedrich in Greifswald und langte am 20. Juni 1801 in Dresden an, das nach langen Beratungen der Freunde für sein ferneres Studium am geeignetsten erschien. Die Verhältnisse an der Akademie waren nicht günstig, und Runge fühlte sich sogleich mit dem sittlichen Ernst seiner Kunstauffassung, als eines Dienstes an Gott, zu allem im Gegensatz, was dort und auch anderswo geschätzt wurde. Der neue Direktor Grassi war ihm gar ein Hauptbeispiel der leeren und oberflächlichen Art, vom Äußern, von Nachahmung und „Komposition", der Kunst beikommen zu wollen. Dieser ungemein empfundene Gegensatz bildete nun den stärksten Anstoß, sich auf sich selber zurückzuziehen und die Ausreifung seiner Anschauungen zu beschleunigen. Er fand Stütze und Halt dabei an Hartmann, der ihm freundlichen Rat in Handfertigkeitsdingen gab, mehr an Graff, dessen solides Können und ehrliche Natur ihn am stärksten anzogen, und an einem gleichaltrigen hoffnungsvollen Musiker Ludwig Berger, der seinem Hang zum Musikalischen entgegenkam. Geistige Nahrung boten der empfänglichen Seele die Schätze der Galerie, und Aufforderung, sich bildend zu betätigen, die neue Preisaufgabe der Weimarer Kunstfreunde: „Achill im Kampfe mit Skamandros". An deren Lösung machte er sich sogleich und beendete sie im August; nicht eben glücklich, wie die „W. K. F." (Weimarer Kunstfreunde) mit Recht fanden. Dies aber gab ihm nur einen letzten Anlaß, sich mit dem veralteten Kompositionswesen des Pseudoklassizismus auseinanderzusetzen. Längst ehe das Urteil aus Weimar (Anfang 1802) anlangte, war er sich klar geworden über die Unmöglichkeit, auf diesem Wege

einer äußerlich gestellten und mit überkommenen Mitteln zu lösenden Aufgabe etwas für die Kunst zu erreichen: die geistige Gemeinschaft mit Tieck und die Leidenschaft einer großen Liebe hatten ihm zur Erkenntnis seiner Aufgabe verholfen.

Dies war das grundlegende Ereignis des ersten Halbjahres in Dresden, da sich in ungeheuer reichem Erleben sein ganzes künstlerisches Schicksal entschied und der Grund zu seinem Lebenswerk gelegt wurde: daß er in Pauline Bassenge die ihm vorausbestimmte Ergänzung seines männlichen Wesens und zugleich in Tieck den geistigen Befreier und Freund kennen lernte. Pauline war damals fünfzehn Jahre alt. Die Neigung zu ganz jugendlichen Gestalten ist den größten Geistern der romantischen Epoche gemeinsam; Novalis' erste Geliebte, Sophie von Kühn, war noch nicht dreizehn Jahre alt, als er sie sah. Sie waren für diese tiefen und phantasievollen Naturen vielfach mehr Gelegenheit zur Ausbildung ihrer überschwenglichen Liebesträume; aber bei Runge ging die Sehnsucht durchaus auf realen Besitz: nur in ihm konnte er die Ruhe finden, sein Werk in der Praxis ausreifen zu lassen. Doch bildete sie damals für ihn den Quell lebendiger Empfindung, aus dem sich seine schöpferische Kraft speiste; sie war seine Muse, die er als „Psyche" in der Lehrstunde der Nachtigall verewigt hat, wie er ihr Bild als Gattin später in treuer Naturform gab, als die von ihr ausgegangenen seelischen Schwingungen bei ihm längst zu Bildern höchster Symbole geführt, sich gleichsam von ihrer körperlichen Erscheinung losgelöst hatten.

Ludwig Tieck lernte er im November 1801 kennen. Sie fanden sich vor der zweiten Fassung des Triumphes Amors, die Tiecks Begeisterung erweckte, und es ist bezeichnend, daß dieser folgenschwere romantische Freundschaftsbund durch den Wandel in Runges Kunstform veranlaßt wurde. Mit dieser zweiten in Dresden begonnenen Arbeit wendete sich Runge ganz von dem Pseudoklassizismus seiner Kopenhagener Zeit ab, und die Gespräche mit Tieck, ihre grundaufwühlenden Erörterungen über eine neue (romantische) Landschaftskunst, die Runge heraufführen wollte, schlossen sich unmittelbar und folgerecht an diesen formalen Bruch mit der Tradition. Die gemeinsame Absage von Weimar und Goethes Kunstprinzipien war nur die logische Folge. Daraus erwuchsen dann, in stiller Entwicklung, die großen Ideen und Entwürfe der Dresdner Jahre: die Lehrstunde der Nachtigall, die Bekanntschaft mit Böhmes religiöser Mystik, die Vier Jahreszeiten und die

romantische Kunstlehre und Farbentheorie; Folgen der Tieckschen Anregungen, die weit über dessen Absichten hinausgingen und ganz als Runges geistiges Eigentum anzusprechen sind.

Allerdings bedeutete das Jahr 1802 eine Zeit des lähmenden Abwartens und geistiger Hemmungen. Paulines Vater hatte erst dem vermittelnden Daniel, dann Otto selber auf ihre Werbung abschlägig geantwortet, wegen der großen Jugend der Tochter, und es gab Wochen, in denen Runge verzweifeln wollte. Aber seine männliche Tatkraft rang sich immer wieder zum Gefühl eignen Wertes und zum Schaffen durch; und als er dann am Ende des Jahres infolge einer Unterredung mit Frau Bassenge die Gewißheit seines künftigen Glückes erlangte, gab das überströmende Gefühl des Liebesglückes seinen Gedanken mit einem Schlage das Schöpferische und Zündende. An ihm ist es buchstäblich in Erfüllung gegangen, daß Liebe zu den höchsten Kunstleistungen beflügelt; daß Leben und Schaffen eine geheimnisvolle verbundene Einheit bilden.

Die unmittelbare Folge dieses seelischen Aufschwunges sind die in den ersten Wochen von 1803 konzipierten Tageszeiten, an deren Fertigstellung er bis zum Juli arbeitete. Doch bedeutete die graphische Form ihm nichts Endgültiges, da die Entwürfe von Anfang an auf dem Eindruck der Farbe aufbauten; und dies durchzuführen bildete nun die Aufgabe seines ferneren Lebens.

Daneben beschäftigte ihn die Lehrstunde der Nachtigall, sein erstes Ölbild, das er 1804/05 in Hamburg mit geringer Abweichung wiederholte.

Mit den Brüdern Schlegel, die Anfang 1802 in Dresden waren, trat er in keine nähere Beziehung, da sie ihm nicht sympathisch waren. Gleichwohl interessierte sich Friedrich lebhaft für seine Bestrebungen und Ansichten. Seine 1803 in der „Europa" niedergelegten Theorien bildeten teilweise wohl einen Nachklang Rungescher Meinungen; auf der andern Seite stellten sie sich ihm prinzipiell entgegen und gaben den begrifflichen Unterbau der Nazarenerkunst ab. In anderer Richtung lag die Gegnerschaft Goethes begründet, der ihn wohl mit der späteren altdeutschen Richtung zusammenwarf, seine Farbentheorie freilich als der seinen verwandt mit großer Freundlichkeit begrüßte. Bei einem Besuch, den ihm Runge am 9. November 1803 in Weimar abstattete, machte ihm die innere Festigkeit und Überzeugungstreue des jungen Malers einen sympathischen Eindruck, der sich durch

Briefwechsel in ferneren Jahren, namentlich seit 1806, zu gegenseitiger hoher Schätzung vertiefte.

Höhepunkt und Abschluß seiner Liebesgeschichte bildete die am 13. April 1803 vollzogene Verlobung mit Pauline Bassenge, die er dann seinen Eltern in Wolgast vorstellen durfte. Anfang November verließ er Dresden endgültig, um sich am 29. November in Hamburg niederzulassen. Die Hochzeit fand am 3. April 1804 in Dresden statt, und fortan lebte das junge Paar in Hamburg, wo ihnen vier Kinder geboren wurden: Otto Sigismund am 30. April 1805; Maria Dorothea am 25. Juni 1807; Gustav Ludwig Bernhard am 10. April 1809; und Philipp Otto am 3. Dezember 1810, am Tage nach seinem Tode. Von ihnen wurde der älteste, Otto Sigismund Runge, Bildhauer und starb, fast in gleichem Alter wie sein Vater, 1839 in Petersburg an einem Nervenfieber.

Die Erregung der Napoleonischen Zeit spiegelte sich auch in Runges äußerem Schicksal wechselvoll wider: das Ausbleiben von Aufträgen und sein in Hamburg hervortretender Mangel an technischem Können deprimierten ihn anfangs. Dem letzteren half er durch erneuten Unterricht bei dem Hofrat Eich in Altona und durch Vertiefung in Farbenstudien ab; vor allem aber durch eine umfangreiche Bildnispraxis, der wir die großartigen Familien- und Selbstbildnisse aus den Jahren 1805 bis 1809 verdanken. Eine Handelskatastrophe, die das Runge-Speckterſche Geschäft an den Rand des Abgrundes brachte, bewog ihn zunächst zu einem Besuch der Eltern in Wolgast, vom Sommer 1806 bis April 1807; dann, um der Unterstützung der Familie willen, zu dem heroischen Entschluß, mit Daniel in einer Handelsgenossenschaft sich zu verbinden. So mußte seine Kunstübung wieder zum Range einer Nebentätigkeit in Mußestunden zurücktreten. Doch konnte seiner innerlich starken Natur die Rückkehr ins Geschäftsleben so wenig schaden, wie sie es in ähnlicher Lage bei Gottfried Keller getan hat. Ja, sie hatte, wie Daniel sagte, „das Gute, ihm ein Gefühl der Festigkeit seiner bürgerlichen Lage zu geben, und ihn damit mehr über die Art und Weise seines Kunststrebens und Naturforschens zu beruhigen. Was ihn dann aber auch antrieb, ernster und gründlicher wie je auf beides einzugehen, zunächst die Farbenlehre ins Auge fassend, um das Tiefere, was sie ihm in der Erkenntnis bieten würde, dann mit Sicherheit in der malerischen Ausführung seiner Tageszeiten zu verwenden".

Er hatte leider nicht mehr viel Zeit vor sich, diese großen doppelten Pläne zu fördern. Die Tageszeiten erschienen zwar 1807 bei Perthes verlegt, als Radierungen, die von Seiffert, Krüger und Darnstedt ausgeführt waren. Aber zu ihrer malerischen Ausführung ging ihm der Weg zunächst über die theoretische Ergründung: Ende 1808 vollendete er den ersten Entwurf seiner „Farbenkugel"; 1809 arbeitete er ihn um, und das Werk erschien Anfang 1810 bei Perthes. Inzwischen hatte er auch längst die malerische Darstellung der Tageszeiten, oder vielmehr des „Morgens" allein, als erste Probe aufgenommen. Die verschiedenen großen und kleinen Bildnisse, die er seit 1804 gemalt hatte, und die großen Kompositionen der „Mutter an der Quelle" (1804), der „Flucht nach Ägypten" (1805/06) und das „Christus auf dem Meere" (1807) hatten ihm die Kraft zu monumentaler Gestaltung gestärkt. Dazwischen fielen mannigfache Entwürfe. Die Federzeichnungen zu den Haymonskindern und Ossian, beides großangelegte Zyklen von Illustrationen, die infolge äußerer Umstände nicht über die Anfänge hinauskamen; „Dichter und Quelle", in dem die Quellenidee noch in ursprünglichster Form erhalten ist; 1808 das große Aquarell „Freuden der Jagd"; 1809 die Entwürfe der allegorischen Umschläge für Perthes' „Vaterländisches Museum" (Fall und Not des Vaterlandes) und das Aquarell „Arions Meerfahrt"; 1810, als letzte größere Arbeit, das herrliche Arabeskenaquarell auf schwarzem Grunde „Nachtigallengebüsch". Im Sommer 1808 kam er endlich dazu, die erste Fassung des (kleineren) „Morgens" zu malen, worauf er im Oktober sogleich an die große Ausführung des Morgens ging, den er während des Jahres 1809 so weit förderte, daß seine Gesamterscheinung deutlich hervortrat. Die schon in diesem Sommer heftig auftretende Krankheit, augenscheinlich Schwindsucht, legte sich aber lähmend auf sein Schaffen, und die seit März 1810 sich fortgesetzt verschlimmernde Schwäche machte bald jede Arbeit, selbst das geliebte Handhaben der Schere und des Bleistifts, unmöglich, so daß ihm auf dem Sterbebette sein Wunsch erfüllt werden mußte, dies unvollendete, größte Fragment seiner Kunst zu zerschneiden. Eine Besserung seines Zustandes durch Aufenthalt auf dem Lande, in Borstel und Harvestehude, hielt nicht an. Vom Oktober dieses Jahres an nahmen seine Leiden die Form eines qualvollen Todeskampfes an, und am 2. Dezember 1810 verschied er in Hamburg in den Armen seiner liebsten Menschen.

Der Wahrheit der letzten Worte, mit denen Daniel seine Lebensbeschreibung schloß, ist nichts hinzuzufügen. „Die Umstände, unter denen Runge aufgewachsen, hatten ihm eben nicht besonders andere äußere Mittel, um zu dem, was er am Ende wußte und konnte, zu gelangen, dargeboten, als Gespräche mit Freunden, und verhältnismäßig sehr weniges Lesen. Es ist gewiß keinem, der es zu seinem Lebenszwecke besser haben kann, anzurathen, mehrere andere genügendere Quellen zu vernachlässigen. Aber ersetzt wurde bey ihm der Mangel durch die innige, unabläßige und ‚bis an das Ende beharrende' Liebe, womit er die Gegenstände seiner reinsten Neigungen durchdrang und sich zu eigen machte, und in dieser Hinsicht glaube ich in dem Buche ein Menschenbild strebenden Gemütern in jedem Lebensalter vorgeführt zu haben, von dem eine reinigende erhebende Kraft auf sie auszugehen vermöchte, — und auf dessen Wiedererblicken in nicht mehr getrübter Klarheit vor dem Antlitz der Gottheit die hoffende Sehnsucht derer, die ihn hier erkannt haben und liebten, gerichtet ist."

Runge und die Zeitgenossen

Um zur Erkenntnis vom Wesen Runges und seiner Kunst vorzudringen, kann man nicht den Weg beschreiten, den seine eigne Entwicklung nahm. Als eine wahrhaft romantische und deutsche Natur begann er, nachdem er sich notdürftig das erste Handwerk angeeignet hatte, sogleich mit dem Höchsten, mit der Gestaltung einer neuen Kunst, als seiner Lebensaufgabe. Er wäre nicht der Innerlichste und Bedeutendste der Romantiker nach Novalis gewesen, wenn er nicht seine Aufgabe früh erkannt, mit glühender Seele erfaßt und zu seinem Lebensinhalt gemacht hätte. Denn dieser Generation von genialen Jünglingen lag nicht das geruhsame Ausreifen am Herzen, sondern ihr Feldgeschrei war: „Alles und das Höchste". So begann er mit dem, was ihm Ziel und Endpunkt sein sollte. Allein da er auch den tiefen sittlichen Ankergrund des schaffenden Mannes in sich hatte, dessen Kraft über das Strohfeuer der Romantikerjugend vorhielt, so sah er rasch ein, woran es ihm fehlte, um sein Werk in der Realität zu Ende zu führen. Heimgekehrt aus Dresden und dessen geistiger Hochspannung, wollte er in der solideren Werktagsluft von Hamburg an die praktische Durchführung seiner Ideen, der „Tageszeiten" und ihrer architektonischen Verwertung, schreiten, und mußte erleben, daß er dazu ganz einfach gesprochen nicht genug konnte. Das war nun ein Mangel, an dem die Romantiker regelmäßig krankten, der aber die Dichter und Schriftsteller nicht eben sehr anfocht, da sie ihre Gedankenfülle in die erstbeste Form und am liebsten in die romantische Formlosigkeit der Fragmente gossen. Das unerbittliche Handwerk des Malers litt aber diese Auskunft nicht. Und darum sehen wir Runge fast unmittelbar nach seiner Ankunft in Hamburg im November 1803 mit dem

Gedanken beschäftigt, seine Maltechnik zu verbessern; sehen ihn bei Hofrat Eich in Altona die Geheimnisse des Farbenauftrags neu studieren und sich mit Leidenschaft auf die Arbeit seiner großen Bildnisse werfen, um an ihnen das Rüstzeug für seine gewaltigen Aufgaben zu schärfen. Er besaß die Größe und Einsicht, von vorn zu beginnen und sein Lebenswerk mit Bewußtsein auf lange Sicht zu stellen: und so wurde zunächst aus dem Romantiker der große Lehrmeister eines neuen Realismus.

Dieses ist der Grund, warum die Betrachtung seiner Wirklichkeitsmalerei am Anfang steht, die in der Mitte seines Weges uns die monumentalen Werke hinterlassen hat, nach denen er als Maler zu beurteilen ist. In ihnen kreuzen sich als in einem Brennpunkt alle großen Richtungen der Zeit: der Klassizismus, wie er in Carstens und in David erscheint, die malerische Porträtkultur des 18. Jahrhunderts, die Eroberung der Wirklichkeit, die sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts aus den Fesseln holländischer Tradition in der deutschen Landschaftsdarstellung anbahnte, und endlich der hohe Schwung, mit dem romantische Empfindung auch die Dinge des Alltags zu verklären wußte, und die seinen Bildnissen die Würde und Weihe des Monumentalen verlieh.

Eine Betrachtung der Traditionswerte, aus denen Runge geschöpft haben kann, führt nicht zu sehr fruchtbaren Ergebnissen. Er selbst spricht es in seinen Briefen deutlich und wiederholt aus, wie wenig er sich aus den hochgeschätzten Werken seiner Zeitgenossen, die er in Kopenhagen wie in Dresden kennen lernte, machte und aus ihnen entnehmen konnte. So namentlich in dem großen Briefe an Daniel vom 6. Oktober 1801 (H. Schr I, 88 f.) über Mengs, Casanova und die verderbliche Folge ihrer pseudoklassizistischen Schule. Man wird auch den Einfluß Juels in Kopenhagen nicht überschätzen dürfen. Sicher hat er von ihm manches Technische gelernt, aber das Wesen der Juelschen Bildniskunst, die eine durch gute Beobachtung verfeinerte Stufe der internationalen Malkultur vom Ende des 18. Jahrhunderts darstellte, lag ihm sicher ferner als die Aufrichtigkeit und Festigkeit Graffs, mit dem er in Dresden nahe Verbindung pflegte. All das, und noch mehr die leichtfertigere Art der Grassi, Casanova, Gareis usw. war ihm schließlich doch noch weniger gemäß, als etwa die Härte Wilhelm Tischbeins, den er in Hamburg 1803 kennen lernte und verehrte, und als die Strenge und malerische Qualität in den Porträts von David oder Gérard, die er keinesfalls gekannt haben kann,

denen er aber noch am verwandteſten ſcheint. Man muß ſich eingeſtehen, daß hier nur das Urgeheimnis des Schöpferiſchen als Erklärung übrig bleibt und daß die „klaſſiziſtiſche" Allüre ſeiner Werke (und durchaus nicht etwa nur der Bildniſſe) im Zeitempfinden wurzelt und dieſem einen typiſchen Ausdruck verleiht, vollkommen gleichwertig der großen Malerei jener Franzoſen, unbedingt überlegen allem Gleichzeitigen der Deutſchen, weder Graff und Zieſenis, noch gar Füger, Schadow oder die Nazarener ausgenommen. Denn was jene an Intenſität vereinzelter Tugenden, wie Farbengeſchmack, maleriſche Solidität, dekorative Fülle etwa vor ihm voraus haben, wiegt Runge durch den Reichtum und inneren Wert ſeiner Gaben vollkommen auf.

Ähnlich wie mit dieſem Verhalten zur maleriſchen und klaſſiziſtiſchen Porträtkunſt ſeiner Zeit ſteht es mit der Beziehung zu dem neu erwachenden Realismus Deutſchlands um 1800. Runge kannte ja nicht bloß die beſcheidenen Anfänge dazu in Hamburg, welche die Namen Chriſtopher Suhr und Hardorf andeuten, ſondern die weit bedeutenderen Beſtrebungen der Dresdner Mechau und Klengel, die er ſelbſt mit großer Achtung erwähnt, die Radierungen Kolbes und den feinen exakten Realismus des frühen C. D. Friedrich, den er 1801 in Greifswald beſucht und in Dresden wiedergefunden hatte. Das würde wohl genügt haben, um ihn in das Fahrwaſſer der intimen Landſchaft zu locken, die ſich eben auf eigene ſchärfſte Beobachtung einſtellte; und wer ſeine Ausdrücke von „neuer Landſchaftskunſt", die er heraufführen wolle, oberflächlich verſteht, müßte ſich verwundern, daß er hier keinen Anſchluß ſuchte. Allein ebenſowenig und noch weniger als das zeitgenöſſiſche Porträt konnte ihm jene Landſchaftsmalerei genügen, die noch mit feinen aber ſpürbaren Fäden der alten Tradition des 17. Jahrhunderts verbunden war, ſei es der intimen Landſchaft der Holländer, ſei es der pathetiſchen Pouſſins und Lorrains. Seine Kunſt ſollte ja das Gegenteil alles Alten werden; und wenn auch ſchließlich in der Praxis, aus beinahe techniſchen Gründen, Anklänge nicht zu vermeiden waren: wenn die Nillandſchaft der „Ruhe auf der Flucht" etwas an den Typ der „erfundenen" Landſchaften Franz Kobells oder Reinharts anklingt, wenn die landſchaftlichen Spuren auf ſeinen großen Bildniſſen der Tradition wie der eigenen Anſchauung Werte verdanken, ſo bedeutet das eben nicht ſehr Weſentliches. Seine Abſage an die zeitgenöſſiſche Malerei wiegt auch hier ſchwerer, ſeine Selbſtändig-

keit und Führerschaft in der Naturdarstellung bleibt Runge gewahrt. Herr und Meister ist er, nicht Schüler, und fast ein Autochthone auf allen Gebieten, ein Pfadfinder großen Stils, der alle die emsigen Talente hoch überragt, weil sie doch nur Spezialisten waren, selbst die Wilhelm Kobell, Dillis, Menken, C. D. Friedrich, Rohden und Olivier.

Was schließlich den Ausdruck einer hohen Geistigkeit betrifft, der aus seiner romantischen Empfindung in die Bildnisse und anderen Schöpfungen überfließt, so hat Runge darin nur einen Vorläufer, der aber seiner anderen Form wegen hier kaum in Frage kommt, nämlich Carstens. Runge und Carstens sind die beiden großen Repräsentanten eines neuen Ethos in der deutschen Malerei, denen ihre Kunst etwas Heiliges und wahrhafte Religion bedeutet und die darum auf einer sehr einsamen Höhe stehen. Von der Gefälligkeit und Zufälligkeit der Leistungen in der ganzen Epoche bis zu Carstens abgesehen: auch ihre Nachfolger finden wohl bisweilen den begeisterten Schwung und die Echtheit der Empfindung, die jene auszeichnen. Aber die Tiefe und Monumentalität der Rungeschen Werke bleibt doch ein nicht wieder erreichter Höhepunkt, mag man sich an die Romantiker in engerem Sinne, an Klassizisten, Nazarener oder gar Realisten halten. Es ist wohl gerade das „Romantische" in Runges Bildnissen, was sie zu so unvergleichlichen Dokumenten hoher Gesinnung „aus der Franzosenzeit" macht: das Unergründliche und tief Sittliche der Persönlichkeit spricht ebenso aus ihrem Ausdruck wie aus ihrer mächtigen Form und entspringt durchaus seiner überlegenen Geistigkeit. Es gibt kein erhabeneres Denkmal der Zeit und keinen vollkommeneren Spiegel ihres Selbst. Sie sind gleichsam im Geiste von Novalis geschaffen, sie stehen ebenbürtig neben den großen Schöpfungen Fichtes, Schleiermachers, Schellings, Hölderlins, Kleists.

Realismus

Noch vor den Bildnissen, und im Zusammenhang mit anderen Kompositionen romantischer Herkunft, begann Runge 1804 in Altona mit der „Mutter an der Quelle". Der Gedanke stammt aus dem Ideengebiet jener „Quelle" Jakob Böhmeschen Gedenkens, welche der Ursprung all seiner Werke werden sollte; aber die Ausführung stellt das Bild mit den annähernd lebensgroßen Figuren an den Anfang seines realistischen Bemühens. Das Bild hat in der Literatur überhaupt noch kaum Beachtung erfahren. Schuld daran mag der schlechte Erhaltungszustand tragen. Die Farben sind aufs äußerste nachgedunkelt und in graugrünlichem Ton ertrunken und dazu ein Teil des Pigments in einer Weise bläschenartig verschrumpft, als ob das Bild zu großer Hitze ausgesetzt gewesen sei. Der ursprüngliche Zustand ist also nicht zu erkennen; da von diesem Werk als erstem von Daniel bezeugt wird (H. Schr. I., 246), daß es „unter Aufsicht" von Eich in Altona gemalt wurde, so kann man annehmen, daß sein Zustand teilweise auf Experimentieren mit Malmitteln zurückzuführen sei. Daß Runge jedenfalls sehr wesentliche koloristische Absichten dabei hatte, geht aus einem Brief hervor, den er am 29. März 1805 an Tieck richtete, über die nächstverwandte Komposition „Dichter und Quelle", dessen Entwurf nicht zur Ausführung gelangte, uns aber auch in seiner Gestalt als Federzeichnung bedeutet, wie ähnlich die farbigen Ideen gewesen sein müssen. Hier schreibt er:

„Ich habe neulich eine Landschaft komponiert, worin sich dieses (das Verhältnis des Lichtes zu den Farben) deutlich ausspricht. Es ist eine Einsicht in einen jungen Buchenwald, hinter welchem die Sonne untergeht, so daß es wie ein grün

wogendes Licht in dem ganzen Raume webt usw. Das Ganze setzt sich auseinander in Luft und Wasser, kalte Fläche des Lichtes und warme Tiefe, in den schwimmenden Reiz der Farbe und die Gestalt oder Blume, in Eiche und Buche, wie Mann und Weib, wie Himmel als der erleuchtende See und Erde, und die Antwort der Quelle. — Ich vergleiche die Stellung des Dichters zu den Blumen mit der Empfindung bei untergehender Sonne, wo die Seele sich ohne Aufhören sehnt, in dem Glanz sich hin zu stürzen, wir aber, wenn wir uns umsehen, die Blumen und Kinder erblicken als die lieblichsten Gestalten; — könnte er aber die Gestaltung und das Wesen der ewigen Blume erblicken, er würde nie zurückkehren . . ."

Vielleicht ist es mehr als ein Zufall, daß Runge nicht dieses von starker Romantik durchtränkte Symbol, sondern die erdennahe „Mutter an der Quelle" in Ölfarben ausgeführt hat: hier zeigt sich deutlich, daß sein Weg zunächst ins Land der Wirklichkeit abschwenkt und er die höchsten Träume der Poesie einstweilen im Herzen verschließt. Die tiefere Bedeutung ist zwar auch hier nicht zu verkennen: das doppelsinnige Spiel des Kindchens mit seinem Spiegelbild als Andeutung des sinnlich-geistigen Dualismus der Natur, und das entsprechend sich ihm von rechts entgegenneigende Sinnbild der Blume, die sich im Wasser beschaut: dieses bewirkt den geheimnisvollen Reiz des Dämmernden, den das Bild auch in seiner heutigen verstümmelten Gestalt ausstrahlt und der es als echtes Erzeugnis des Rungeschen Geistes erkennen läßt. Was es aber aus seiner bisherigen Produktion so überraschend heraushebt, ist die Unmittelbarkeit der sinnlichen Erscheinung. Körperlichkeit, Pflanzen, Wasser sind nicht mehr bloß Träger eines höheren Sinnes, sondern um ihrer selbst willen da und mit schöner Handgreiflichkeit nahe gebracht und gemalt. Die mächtige Vordergründlichkeit der Dinge wirkt nicht verblüffend und sensationell, weil sie in einer unaussprechlichen Weise distanziert und von Geheimnis umwoben ist; und die Natürlichkeit der Darstellung, das wahrhaft Treffende in der Situation führt über die Frage hinweg, ob sie auch etwas bedeute. Gewiß bedeutet sie etwas; aber worauf es hier ankommt, ist: daß es Runge gelungen ist, das Dargestellte von dieser romantischen Frage zu lösen und auf den rein sinnlichen Eindruck zu stellen, so daß dieser uns völlig genügen kann. Das stille Behagen und Aneinanderschmiegen von Mutter, Kind und Elementarem geht über alle romantische Symbolik in den Zustand eines monumentalen Realismus hinüber; realistisch,

weil ganz auf Anschauung gestellt, monumental, weil es durch die Gesinnung und nicht bloß im Format symbolhaft erhöht ist über eine platte Abschrift von Wirklichkeiten.

Damit ist nun nicht gesagt, daß Runge sich der äußersten Treue gegen alle Naturdetails befleißigt habe. Die Bestimmtheit der Form, wie sie wenige Jahre später in allen Lagern der deutschen Kunst geübt wird, ist seine Sache nicht, und es wäre so leicht wie müßig, ihm Verstöße gegen die „Naturwahrheit" nachzuweisen. Schon bei dem Quellenbild, und vielleicht auffallender als bei den Bildnissen, zeigt es sich, daß sein Realismus von überlebensgroßem Format ist und mit seiner inneren Gewalt das Maß seiner Zeitgenossen überragt. Er läßt sich darin nur mit Rethel vergleichen. Aber während diesem die große streng studierte Naturform letzten Endes doch wieder zur Illustration diente, bleibt sie bei Runge Werkzeug symbolischen Gehalts, d. h. beharrend im Kreise des Sichtbaren und deutend den Sinn der Natur durch sich selbst, nicht aber durch gedanklich fremde Vorstellungen.

Man fragt zuletzt nach Vorgängern, die ihn zu einer so absonderlichen und kräftigen Bildform angeregt haben könnten. Die Drastik des Vordergrundes erscheint allerdings wie ein eingeborenes Kunstprinzip bei Runge. Aber in dem gegenwärtigen Falle wird man sich an den außerordentlichen Realismus eines älteren Zeitgenossen erinnern dürfen, an Georg Wilhelm Kolbes Kräuterblätter. Die wuchtigen und umfangreichen Radierungen dieses 1757 geborenen Berliners bestreiten ihre monumentale Wirkung im wesentlichen mit den Mitteln ganz scharfer und nahe geschauter Plastizität und dem Beieinander von riesigem Staudengewirr mit Figuren, das nicht weit von Runges Komposition abliegt. Daß er die Radierungen Kolbes kannte und hochschätzte, beweist sein Brief an Besser vom 26. Dezember 1797 (H. Schr. II, 4).

In den Jahren 1805 und 1806 entstanden, in Hamburg und in Wolgast, die meisten und wesentlichen Bildnisse, vor allem die drei großen Gruppenbilder. Es ist der Höhepunkt seiner realistischen Periode, zu der auch die religiösen Kompositionen der „Ruhe auf der Flucht" und der „Christus auf dem Meer" gehören. Als vorbereitendes Werk fällt noch ins Jahr 1804 das erste Bildnis seiner Frau,

Halbfigur, in olivgrünem Kleid, das nach dem Grade der Plastizität und der weicheren Tonigkeit zu der „Mutter an der Quelle" stimmt und sich deutlich von der schärferen Tonart der späteren Gruppenbildnisse abhebt. Indessen treten die zahlreichen Einzelporträts an geistiger Bedeutung so sehr hinter jene zurück, daß sie als bloße Vorstudien bewertet werden können und die Aufmerksamkeit sich ganz auf die Kompositionen richten muß.

Den Gedanken einer geistigen Gemeinschaft, der in ihnen ausgedrückt ist, sucht man vor Runge vergebens. Das 18. Jahrhundert mit seiner Leidenschaft für prunkhafte Schaustellung der Persönlichkeit bietet zwar viele Beispiele von Gruppen, aber keines von dem Solidaritätsgefühl der Sippe. Graff, der oft herzlichere Töne anschlägt, bildet nur eine scheinbare Ausnahme, der Ausdruck von Familiarität in seinen Gruppenbildnissen ist zeitbefangen. Auch das merkwürdige Riesenstück der Familie Remy von Januarius Zick, das man auf der Darmstädter Ausstellung 1914 sah und das sich in der plastischen Klarheit, der Modellierung durch Licht, der Sachlichkeit noch am meisten mit Runge berührt, entbehrt doch so sehr der geistigen wie der formalen Konzentration, daß es für den inneren Zusammenhang ausscheidet.

In der Tat steht er, wie mit seinem romantischen Werk, so auch mit diesen Bildnissen völlig einsam in seiner Zeit da. Es sind Schöpfungen aus höchster Kraftanspannung des deutschen Genius, entnommen dem Zusammenhang der Wirklichkeit und über sie erhöht durch die Größe des Gedankens, wodurch sie den Rang absoluter Zeitdokumente erhalten: solche können nur durch einen schöpferischen Geist aufgefaßt werden. Die vielen guten Bildnisse mehr oder minder bedeutender Zeitgenossen, die in der Folge entstanden, können dieses Niveau nicht einhalten; nicht einem, bis zu Marées, gelingt diese zeitgemäße und überzeitliche Synthese. Es kommt nicht auf die Bedeutung des Dargestellten an, denn Runges Porträtierte ragen nicht über das Maß solider Bürger hinaus; es ist der Geist, der den Körper nach seinem Bilde schafft.

Das erste ist zugleich das in sich vollendetste, die Hülsenbeckschen Kinder von 1805 (beendet 1806). Selten sind Kinder so naiv als Kinder und zugleich mit solchem Bewußtsein monumental gegeben worden; die Klarheit der Bildform spricht für sich selbst. Eine große sorgfältige Federzeichnung gibt in bloßen Umrissen schon

alles, was das Gemälde wertvoll macht; das sollte zu denken geben. Es ist in der Literatur hier viel die Rede gewesen von Freilichtproblemen und Vorahnung des Impressionismus. Aber die Federzeichnung widerlegt dergleichen in Grund und Boden. Das, was der Umriß gibt und was auf den ersten Blick als Hauptsache heraustritt, ist die klare Abstraktion des kindlichen Wesens und des landschaftlichen Raumes; die Farbe tritt ergänzend dazu, nicht selbständig formbildend, sondern in der Eigenschaft als Lokalkolorit und als modellierendes Licht. Das ist ureigene und uralte deutsche Form: Linie, die das Wesen, den Charakter, das Geistige umschreibt und auf den Grad einer abstrakten Formel bringt, und kolorierende Farbe, die an sich blutwarm, voll sinnlicher Leuchtkraft und materieller Pracht sein kann — und bei den Hülsenbeckschen Kindern es auch ist! —, aber kein Element malerischen, durch sie selber bestimmten Stils. Dies aber, das Malerische, wäre erste Voraussetzung zu einer impressionistischen Entwicklung; und wenn Runges Werke einer Eigenschaft völlig entbehren, so ist es die des Malerischen. Die Helligkeit und Leuchtkraft der Farben fällt beinahe aus Runges übrigem Werk heraus; aber sicherlich doch nur, weil dieses Bild besser erhalten ist als die meisten anderen, und weil es vermutlich im Freien gemalt wurde. Wieder dominiert, wie auf dem Bildnis seiner Frau, ein Olivgrün im Anzug des Knaben; daneben das in silbriges Grau abgewandelte Weiß des Mädchens; kleinere Flecke von Rot im Kleid des Jüngsten, Rot und Gelb der Schuhe, Grün und Gelblich in Landschaft und Sonnenblumen; und alles frisch und hell leuchtend, daß man glauben möchte, hier das Wesentlichste vom ursprünglichen Eindruck erhalten zu sehen. Wobei man sich aber erinnern muß, daß es Runges ausgesprochenes Bestreben war, mit ganz reiner Farbe zu malen, wie ein Heutiger (H. Schr. II, 157; 10. Okt. 1802), und daß seinen Bildern wohl durchgängig übel mitgespielt worden ist.

Und diese koloristische Selbständigkeit der Farben wird nun abgewandelt nicht nach dem Malerischen, sondern ausschließlich nach dem Plastischen hin. Selbst die sorgfältig beobachteten und mit ihrer Erlebnis-Wahrheit ganz besonders an Konrad Witz gemahnenden Reflexlichter im Schatten (etwa am linken Arm des Mädchens) dienen in erster Linie der greifbaren Rundung der Körperform. Sonnenlicht kann auf sehr verschiedene Weise gesehen werden. Gewiß spricht das Erlebnis einer herrlichen Entdeckung aus diesem Sonnenbilde, und die Gleichmäßigkeit in

seiner Ausgestaltung gewinnt durch die gleichsam metallne Kraft auch in Kleinigkeiten eine wunderbare Folgerichtigkeit. Aber was sich Runge in diesem großen und herrlichen Bilde erobert, ist das Deutsche der Form, jener Realismus, der seit Elsheimer nur verschüttet und in unterirdischen Quellen sich zu regen wagte vor der allmächtigen Konvention des Barock (einschließlich des Rokoko), und der um 1800 in keinem machtvoller aufstand, als in ihm. Selbst die Landschaft nimmt, in einer etwas harten und nüchternen Gestalt, teil an dieser Auferstehung des deutschen Realismus und ist durch die gleiche Sonnenwirkung mit den Kindern zur Einheit verbunden.

Durch Kontrast der malerischen Unbestimmtheit des Hintergrundes verstärkt sich der plastische Eindruck der Figuren bei dem Selbstbildnis mit Frau und Bruder Daniel: „Wir drei", obwohl hier Sonne und Freiluft fehlt. Es ist die Modellierung in geschlossenem Raum, und die Landschaft wirkt wie eine Kulisse des 18. Jahrhunderts, obwohl sie an sich gar nicht schematisch, sondern beobachtet ist. Es klafft da ein scheinbarer Widerspruch zwischen der Sehnsucht Runges, die Landschaft neu zu gestalten, und seinem Ausweichen bei allen praktischen Gelegenheiten. Denn wo Landschaft auftritt, wird sie in den Hintergrund geschoben und ganz den Erfordernissen der Figurenkomposition angepaßt; allerdings auch mit vollendetem Takt malerisch in fast barockem Sinn behandelt; hier sowohl wie auf dem großen Bildnis der Eltern. Dies möge zur Widerlegung der Sage dienen, als ob die Generation um 1800, und Runge nicht zum wenigsten, böswillig die gute Maltradition über den Haufen gerannt habe, um sich sozusagen dem Dilettantismus in die Arme zu werfen. Daß Runge etwas vom malerischen Wesen verstand, beweisen solche gelegentlichen Nebenprodukte jedem, der sehen will. Er wußte sehr genau, weshalb er nicht so malte wie die Grassi und Füger: weil seine Aufgabe eine unendlich höhere war und mit bloßer Pinselfertigkeit nichts zu tun hatte. Und er tat die eigentliche Landschaft eben nur darum so nebenhin ab, weil sie ihm nicht genug war.

Der dumpf-grüne einheitliche Ton des Hintergrundes bestimmt nun nicht etwa den Charakter des Bildes; sondern von ihm heben sich die Massen des Kolorits in den Kostümen um so geschlossener ab: dunkelstes Grün, gelb-rötliches Changeant und Preußischblau. Doch tritt das Koloristische hier wesentlich zurück vor dem

plastischen Prinzip der Köpfe. Die Entwicklung entfernt sich also, trotz der weichtonigen Bäume, von allem Malerischen, und mit der strengen Betonung der Gesichter wächst das geistige Element zum Allherrschenden des Bildes. Die sinnlich-logische Schönheit dieser Konsequenzen leuchtet ein: daß geistige Verinnerlichung auf Kosten des Malerischen und durch Konzentration auf die eigentlichen Träger des Charakteristischen geschehen muß, welches schließlich in dem Blick der Augen gipfelt. Seit jeher hat man in diesem Bilde, und mit Recht, einen sehr starken Ausdruck für das Seelische der Romantik gefunden. In den Hülsenbeckschen Kindern konnte sich, des Kindlich-Triebhaften wegen, die Stärke des Rungeschen Realismus nach allen Richtungen ausbreiten; im Bildnis der drei eng verbundenen Menschen durfte und mußte der Ausdruck das Wichtigste bleiben. Wir können stolz sein, daß ein Deutscher und Romantiker es war, der dem Edelsten im Menschen ein so kostbares Denkmal setzte; ein Denkmal ebenbürtig den erhabensten Worten, die Dichter und Philosophen Deutschlands in jenen Jahrzehnten für die Würde der Menschheit fanden. Eine Zeit und ein Volk, das solche Menschen mit solcher Seelengröße hervorbrachte und der Nachwelt darstellen konnte, hat die Welt um Absolutes bereichert. Man kann die größten Namen und die besten Taten der Deutschen vor diesem Bilde nennen, und immer wird ein Echo aus ihm widerklingen. Der Mangel an malerischer Einheit hat nichts zu bedeuten, weil die Macht der Idee restlos in der Darstellung aufgeht; ein wundervoll tröstliches Beispiel, daß am Ende nicht die Vollkommenheit der Malerei das Höchste und das Bleibende in der Kunst ist, sondern der Geist, der aus dem Geschaffenen spricht. Und alle Vergleiche mit David und mit Ingres, vollends mit Juel, können, zum wenigsten für deutsches Gefühl, nicht zu ihrem Vorteil ausschlagen. Daß Runge nichts von französischer Kunst empfangen hat, weil er sie nicht kannte, bedarf vollends keines Beweises.

Sollten „Wir drei" nach seinem eigenen Willen dennoch nur als Vorübung zu einem umfassenderen Familienbilde betrachtet werden, so stellt das Elternbildnis mit seiner schwierigen Komposition von vier Ganzfiguren eine endgültige und die monumentalste Lösung dar. Daß er sich ernstlich damit plagte, beweisen seine Briefe und die zahlreich erhaltenen Einzelstudien, unter denen auch eine Ölskizze des Ganzen, mit Weglassung der Kinder, sich befindet. Auf ihr erscheint alles toniger zusammengestimmt und die scheinbare Disharmonie des Hauptbildes vermieden,

welche in der Verschiedenartigkeit der Beleuchtung ihren Grund hat; weil die Figuren zwar im Zimmer, und zwar unter wechselnden Lichtverhältnissen, gemalt, dann aber unter freien Himmel gesetzt sind. Indessen verhilft gerade die Gegenüberstellung von Skizze und Bild zu dem Schlusse, daß es in der Kunst auf den Erfolg und nicht auf Verstöße gegen pedantische Gesetze ankommt. Die zweifellos malerische und frischere Skizze verdient nur vom Standpunkt des Maltechnikers einigen Vorzug. Sie wirkt materiell und kalt, sobald man vor das große Bild mit seiner metallnen Härte und Präzision tritt; denn hier ist der lebendige Geist konzentriert, nicht in der Skizze, hier der tiefe Ernst des Menschenschilderers, die Ehrfurcht des Sohnes und Gottesfürchtigen, hier die Klarheit und zwingende Logik der Form, welche solche Gesinnung erst offenbar macht. Eine höhere Weisheit ließ Runge die materielle Ordnung des bloß Malerischen überwinden, um zum Wesentlichen seiner Kunst emporzusteigen, das nur die Unerbittlichkeit der Linie und die modellierende Form ihm hergab. Weiter läßt sich das plastische Prinzip kaum treiben, als es auf diesem gewaltigen Bilde geschehen ist. Es bedeutet wahrlich den Höhepunkt der Rungeschen und mit ihm der deutschen Anschauung, wie hier der körperlichen Rundung und dem bleibenden Gehalt aller Formen nachgegangen ist, auf Kosten nicht bloß des Malerischen, sondern auch der Lichteinheit, ja fast auch des Koloristischen; und man muß einmal das ganze Bild von dem Fenstergitter bis zu der Schärfe der Staudenblätter Stück für Stück durchgegangen sein, um die außerordentliche Konsequenz dieses Formgedankens zu spüren. Dann fällt auch der Vorwurf der Disharmonie in sich zusammen; denn die Harmonie ist da, sie ist eine absolut plastische und verbietet eigentlich ganz, an eine andere zu denken. Die weicher behandelte Landschaft fügt sich ihr zwanglos ein, da man natürlicherweise eine Ferne nicht so scharf detailliert sehen kann wie die nächste Nähe: es ist nichts als optischer Hintergrund.

Auch die Einzelstudien reichen nicht an die hohe Bedeutung des Bildes heran, nicht einmal die berühmte Maske der Mutter. Ganz wie der Grad der Modellierung ist auch der Ausdruck auf ihr schwächer als auf dem Bilde. Vielleicht erscheint auf diesem der Ernst in den Köpfen der beiden Alten beinahe übertrieben. Es ist nicht an dem: die menschliche Güte bricht durch ihre starre Haltung mit wunderbarer Intensität durch. Ein langes und hartes Leben, das der Sorge um elf Kinder galt, hat ihre Linien unverwischbar um den Mund eingegraben. Aber

die Augen blicken so klar, lebendig gütevoll bei aller Bestimmtheit des Charakters, daß der erste und bleibende Eindruck vor diesen Menschen der einer starken Menschlichkeit ist, nicht unbeengt in ihrem Umkreis, aber niemals unerbittlich und im letzten Grunde ihrer Seele ganz Menschenliebe und Vertrauen. Und diesen Eindruck verstärken aufs schönste die beiden Kinder (das kleine das Söhnchen, das ältere ein Neffe des Künstlers), die voller Zutrauen den Eltern angehören und mit kindlicher Unbeirrbarkeit des Urteils ihre menschliche Güte bejahen.

Das Heroische im Charakter des Bildes ist wohl immer empfunden worden. Wir haben einfache Bürger und kleine Kinder vor uns: aber die Macht der Form erhebt sie zu Überlebensgröße. Ganz sicher lebten solche Menschen damals nicht hoheitsvoller als in der Biedermeierzeit. Aber erinnern wir uns, daß fast in denselben Tagen, als dieses Porträt entstand, im Winter von 1806 auf 1807, durch den Mut des Bürgers Nettelbeck die kleine Festung Kolberg, nicht weit von Wolgast, die unerhörten Schrecken der französischen Belagerung siegreich überwand. Dieser selbe Geist eines phrasenlosen Heroismus spricht aus dem Bildnis. Runge hat nicht seine Eltern porträtiert, sondern eine Abbildung seiner Zeit geschaffen, in der uns ihr Bestes und Anbetungswürdigstes erscheint. Alles, was als Härte der Komposition (in der Wiederholung der Größenverhältnisse der Alten bei den Kindern, in der Einseitigkeit der Vertikalen), in der Modellierung, in der dumpfen, freilich nachgedunkelten Farbe empfunden wird, ist in Wahrheit künstlerische Tugend, und nicht etwa in asketischem Sinn: denn nur mit dem Verzicht auf alles Gefällige und Weiche ließ sich das Große gestalten. Auch der letzte Rest von Rokokoherrlichkeit ist abgestreift, die Selbständigkeit der Form ist so vollkommen wie ihr deutscher Charakter. Auch in seinen kleinen Bildnissen findet man diesen Geist. Es ist klar, daß er um so reiner hervortritt, je näher ihm die Menschen stehen, und daß er sich selber und seine Familienmitglieder am liebsten zu Objekten darstellerischer Beobachtung machte. Darum fehlt ihnen allen, selbst den anmutigen Kinderbildnissen, das Spielerische und Selbstgefällige des Rokoko. Das Gefühl der Menschenwürde und sittlicher Verantwortung durchdringt sie alle mit heiligem Ernst; macht aus seinen Selbstbildnissen Zeugnisse eindringlicher Seelenforschung, aus dem Kinderporträt eine endgültige Fassung dieses schwierigen Vorwurfs, der so leicht zu puttiger Süßigkeit verführt.

Solchergestalt stellt sich also der Realismus Runges dar: als eine Eroberung der Wirklichkeit nicht um ihrer selbst willen, sondern um zu der ihr zugrunde liegenden Idee zu gelangen. Er war allerdings „nach Körper und Sinn ein derber, heiterer Pommer", wie ihn Perthes an Jakob Grimm schildert, aber, fügt er auch zugleich hinzu, „tiefer Ernst war seine Grundlage". Der offene Blick für alle Wesen der Natur, der ihm eignete, und die sichere Hand im Erfassen ihrer Charaktere bildete für ihn nur die Voraussetzung seines Schaffens. So war es ihm nicht gegeben, sich vor ein Stück Natur zu setzen und es abzuschildern, auch wenn es gar ein Bildnis werden sollte: sogar seine Fingerübungen, als welche er das Porträtieren ansah, und die ihn nicht allzusehr in Anspruch nehmen sollten, gerieten ihm unter der Hand zu Offenbarungen. Dies aber war der endgültige und richtige Weg, den er nun eingeschlagen hatte: durch das Studium der Natur zur Gestaltung seiner Gesichte zu gelangen. Blieben ihm seine ersten hochfliegenden Pläne in den Anfängen stecken, weil seine künstlerische Selbsterziehung sich zu wenig um Ergründung des Materiellen gesorgt hatte, so sah er nun einen Weg geebnet, auf dem er sich mit mehr Erfolg den romantischen Zielen seiner Sehnsucht nähern konnte.

Etappen dazu bedeuteten ihm die beiden großen Kompositionen der „Ruhe auf der Flucht" und des „Christus auf dem Meere", von denen er das erste 1805 bis 1806, das zweite 1807 malte, aber unvollendet liegen lassen mußte; denn ihr Zustand ist der einer Untermalung.

Es ist das Tragische im Verlauf seiner Entwicklung, daß er die theoretischen Farbenstudien, mit denen er 1806 begann, nicht in die Praxis übertragen konnte; daß er vor allem auch die „Ruhe auf der Flucht", so sehr sie auf den Glanz der Morgenbeleuchtung gestimmt war, uns nur in einem sehr fragmentarischen Zustand hinterlassen konnte, da lediglich die Schattenpartien der linken Seite etwas lasiert und auf der rechten so wenig durchgeführt sind, daß die obere Ecke nicht einmal mit Farbe zugedeckt wurde. Runge malte das Bild aus freiem Antrieb und ließ es dann in Hamburg, als er sich im Frühjahr 1806 nach Wolgast zu den Eltern begab, unvollendet liegen, da sich kein Auftraggeber fand.

Dennoch bietet das Ölgemälde mehr als die schöne Umrißfederzeichnung. Abgesehen von den kleinen Änderungen in der Komposition, die Verbesserungen bedeuten, kommt nur in dem Bilde die Mystik des Lichtes voll zur Geltung. Dieses

besagt, daß es sich jetzt nicht mehr um Probleme eines — wenn auch noch so hoch gegriffenen — Realismus, sondern um Ausführung eines romantischen Gedankens, aber mit realistischen Mitteln handelt. Darin liegt der tiefgreifende Unterschied der Rungeschen Fassung dieses uralten Bildstoffes von allen bisherigen und das überraschend Neuartige: daß der Märchencharakter, den die Deutschen diesem Gegenstande nun einmal verliehen haben, weniger durch phantastische Zutaten als durch die besondere Beleuchtung der an sich merkwürdigen Situation ausgedrückt wird. Zwar fehlt es nicht an dem Wunderbaume mit Engelskindern, und er ist noch dazu durch eine besondere Süße und Innigkeit ausgezeichnet; die Engelchen und die großen Blüten, die ordentlich spürbar einen betäubenden Vanilleduft ausströmen, sind erfüllt von einer wonnigen Überwirklichkeit und holden Naivität. So weit deckt sich das Vorstellungsbild Runges mit dem der Altdeutschen von Schongauer bis Altdorfer, nur daß die Besonderheit der Gestaltung völlig sein eigen bleibt. Aber dies ist nicht ausschlaggebend. Das eminent Schöpferische in Runges Kunst zeigt sich vielmehr darin, daß er das Legendäre mit den natürlichen Mitteln des Morgenlichts zu geben weiß; daß er es in die erstaunliche Komposition mit dem Gegensatz der hochragenden und im Umriß scharf sich gegen das Licht abhebenden Schattenmasse von Esel und heiligem Joseph zu der hell beleuchteten Gruppe von Mutter und Kind setzt, die sich dazu ganz in die Einheit von Blumen und Laub einschmiegt. Das verbindende und optisch motivierende Glied stellt die von goldenem Schein durchflutete duftige Landschaft und der Himmel dar; so daß wir hier schon einen ersten und wohlgelungenen Versuch der farbensymbolischen Gestaltung aus dem Umkreis der „Tageszeiten" vor uns sehen. Runge hatte in der Tat das Bild, gleich beim ersten Entwurf, als Gegenstück zu der Zeichnung „Quelle und Dichter" gedacht, worüber er am 10. Mai 1805 mit Übersendung beider Entwürfe an Schildener schreibt (H. Schr. I, 247):

„Ich bin mit der zweyten derselben dieser Tage fertig geworden, und wollte sehr bald anfangen, diese beiden Entwürfe als Skizzen, d. h. ausgeführte, zu mahlen, um den ganzen Effect zu sehen und so den Gedanken deutlicher herauszuheben. Ich hatte im Anfange zwar nicht darauf gedacht, nun aber scheint es mir doch, als könnten es ein paar recht hübsche Gegenstücke werden von Morgen und Abend. Überdies liegt die Bedeutung des Abends (in der Quelle) in der Zusammen- und

Gegeneinanderstellung der Farben; es würde ein Abend des Abendlandes seyn, der vor dem Anfange dieses Morgens (in der Flucht) hergeht usw. In dem Morgen concentriert sich das ganze Bild auf den Mittelpunkt; auch würde (da, wie sich von selbst versteht, die Gestalten noch nicht ihren innern geistigen Zusammenhang haben) sich alles mehr in diesen Punct hinein winden und ringen, so daß das Kind aus dem Schatten heraus mit der Hand in den ersten Sonnenstrahlen spielte. Das Kind soll der bewegteste, lebendigste Moment des Bildes werden, so daß dieses Leben hier gleichsam wieder wie ein Anfang anzusehen, der sich über das gebildete Land vor ihm erhebt."

In der Tat ist nun schon in dem Gemälde der geheimnisvolle Reiz auf die Art konzentriert, wie das Morgenlicht um den Jesusknaben spielt, und man sieht die Fassung des Kindchens in dem Gemälde des „Morgens" hier in einer sehr naiven und vollkommenen Weise vorweggenommen; wie auch das Gegenspiel blauer Dämmerungs- und rosiger Morgenlichtfarbe, das in den Fragmenten des zweiten „Morgens" die Hauptrolle spielt, in der „Ruhe auf der Flucht" in den Gegensätzen der linken und rechten Hälfte auftaucht. Doch vollzieht sich auf diesem Bilde das alles noch im Rahmen einer schönen Wirklichkeitsmalerei, zwar mit feierlicher Grundstimmung und Erhebung in paradiesische Sphäre, aber ohne romantische Symbolismen, so daß man sagen kann, die realistische Grundauffassung dieser Jahre voller Porträtmalerei sei der bildmäßigen Vollkommenheit der „Ruhe auf der Flucht" sehr zugute gekommen.

Wer also gemeint hätte, Runge mit einem so entschieden den Prinzipien des Malerischen entlehnten Versuch zur Lichtmalerei sich vom Zeichnerischen entfernen und zu impressionistischer Entwicklung neigen zu sehen, der muß sich abermals betrogen finden; indem hier das Licht nicht nur die Klarheit der Körperformen nicht auflöst, sondern nur einer um so tieferen Mystik des Göttlichen dienstbar gemacht wird. Denn Licht und Erwachen der Natur wird auch in diesem Bilde schon in Parallele gesetzt mit dem jungen Menschenleben, dem göttlichen Knaben, der das Licht der Weisheit aus dem Osten uns bringen soll und prophetisch mit seinem Händchen nach Sonne und jubilierenden Naturgeistern langt.

Und nicht anders steht es mit dem „Christus auf dem Meere", den er in Wolgast 1807 auf Bestellung von Kosegarten für die Kapelle in Vitte auf Rügen

begann. Die Abnahme als Altarbild zerschlug sich, und so ist auch dieses Werk Untermalung geblieben. Aber der große Sinn leuchtet auch aus dem unscheinbaren Graugrün der mächtigen Leinwand heraus: die Doppelwirkung und Parallelität des Mondlichts und der göttlichen Kraft Christi. War die „Ruhe auf der Flucht" ein Symbol des Morgens, so das Meerwunder Christi eines der Nacht, in der das Licht scheinet; und ganz sinnlich gemeint: der Pfad, den der Herr über das Wasser genommen, ruht still und im Widerglanz des Mondes. Damit hat sich nun Runge an eine der schwersten Aufgaben gemacht, die sich ein Maler stellen kann. Den selten behandelten Stoff hat Goethe — ungewiß, ob durch Runge angeregt — unter der Überschrift „Zu mahlende Gegenstände", im 31. Bande der sämtlichen Werke, also empfohlen:

„Nun aber zum Heiligsten überzugehen, wüßte ich in dem ganzen Evangelium keinen höheren und eindrucksvolleren Gegenstand als Christus, der, leicht über das Meer wandelnd, dem sinkenden Petrus zu Hilfe tritt. Die göttliche und menschliche Natur des Erlösers ist in keinem anderen Falle den Sinnen und so identisch darzustellen, ja der ganze Sinn der christlichen Religion nicht besser mit wenigem auszudrücken. Das Übernatürliche, das dem Natürlichen auf eine übernatürlich-natürliche Weise zu Hilfe kommt und deshalb das augenblickliche Anerkennen der Schiffer und Fischer, daß der Sohn Gottes bei ihnen gegenwärtig sei, hervorruft, ist selten gemahlt worden."

Es läßt sich schwer glauben, daß Goethe diese Worte ohne Kenntnis des Rungeschen Bildes geschrieben habe, so genau treffen sie darauf zu, und doch hat er es bestimmt nicht gekannt. Man ersieht daraus, wie haarscharf der Künstler den höheren Sinn der Legende getroffen hat. Er hat es sich nicht leicht gemacht. Nicht sowohl das Problem der Massenauswägung — das schwere Schiff mit elf Gestalten war durch die Gruppe Christus mit Petrus allein aufzuwiegen — als vielmehr, die Wirkung des Göttlichen im bloß Sinnlichen darzustellen, war die Klippe. Runge hat sie vermieden, indem er die anbetenden und tanzenden Engel, welche auf dem getuschten Entwurf den Lichtpfad allzu deutlich umkränzten, ausmerzte und den ganzen Nachdruck auf die stille Hoheit der Heilandsgestalt und der mit ihr aufs engste verbundenen Mondlichtwirkung legte und diese Ruhe nach beiden Seiten hin hervorhob, durch den Kontrast der empörten Wogen *vor* Christus und des aufgeregten

und ratlosen Gebarens der zwölf Jünger, einschließlich des Petrus. Hier ist nun wieder bewundernswert, wie ihm die Macht der Besänftigung in den zurücktretenden Wogen und im Schiff der Gesamteindruck des Staunens gelungen ist. Vielleicht war die letzte Form für die Jünger noch nicht gefunden; aber es ist wohl eher zu sagen, daß die Abschleifung des Individuellen zugunsten eines fast gleichmäßigen Ausdrucks bei ihnen im Sinne der endgültigen Fassung lag, weil das Chormotiv durch zu weitgehende Differenzierung der Charaktere leicht ein Übergewicht über die Hauptfigur hätte erlangen können.

So aber steht das große Bild in abgewogener Vollendung da und zugleich als ein Zeugnis des tief bohrenden Geistes deutscher Romantik. Die „mondbeglänzte Zaubernacht" Ludwig Tiecks ist zum Ausdruck übernatürlichen Geheimnisses geworden, dessen Auswirkung doch so sinnfällig erkennbar wird; und die Macht einer großen Seele offenbart sich in der hoheitvollen Gestalt Christi, die nicht nur in sich das Naturgeheimnis wie in einem Brennpunkt sammelt, sondern auch als einziger Gegenspieler gegen eine so mächtige und mit Ausdruck und Bewegung ganz erfüllte Form wie das Schiff kompositorisch sich behauptet. Wahrscheinlich liegt die Lösung dieses außerordentlichen Rätsels in dem Umstand, daß die hellste Licht- und die ausdrucksvollste Schattenmasse sich bei der Christusgestalt begegnen, während im Schiff sich Helligkeit und Dunkel verworren durchkreuzen.

Die Bilanz von Runges Lehrjahren der Männlichkeit zeigt uns das Bild einer großen Entfaltung seiner Persönlichkeit. Während alles Streben bis zu seinem Fortgang von Dresden sich entweder in Entwürfen und Zeichnungen oder in arabeskenhaften Gemälden von kleinerem Format kundgab, hat er durch Gewöhnung an das lebensgroße Bildnis seine Fähigkeit zu monumentalem Format entwickelt. An sich ist die Frage nach dem Umfang von Kunstwerken natürlich sehr untergeordnet. Aber wer innerlich zum Monumentalen und zum Ausdruck höchster Geistigkeit strebt wie Runge, muß das lebensgroße Format in der Hand haben: es ist ihm einfach Bedürfnis.

Und ebenso war die Beherrschung der Naturform als Mittel und Gegengewicht seiner romantischen Ideen ihm notwendig. Die mystische Größe seiner Bildnisse und religiöser Kompositionen beruht in erster Linie auf der Fähigkeit, Menschen

lebendig in den Raum zu stellen und sie mit den gegebenen Naturphänomenen in Zusammenhang zu bringen: das war das Geheimnis bei den Hülsenbeckschen Kindern; das bedeutete die dämonische Größe der „Ruhe auf der Flucht" und des „Christus auf dem Meere". Erst mußte der Mensch und die Natur als optische Erscheinungen, rundplastisch modelliert oder vom Lichte umspielt, beherrscht sein, ehe er mit ihnen seine Phantasiewirkungen durchsetzen konnte. Erstaunlich und von wahrem Genie zeugend ist es aber, daß Runge mit der Lösung der realistischen Aufgabe zugleich auch, nachtwandlerisch sicher, den Geist der romantischen Empfindung ausdrücken konnte und mußte: Unendlichkeitsgefühl der Persönlichkeit, Naturssymbolik und religiöse Mystik.

Ein Wort noch über die Landschaft auf den religiösen Bildern. Sie gehört zweifellos der „erfundenen Art" an, aber es wäre unmöglich, sie mit irgendeinem der damaligen Landschaftsmaler in Verbindung zu bringen. Sie ist weder idealistisch noch realistisch, sie ist ganz einfach nur Träger der Lichterscheinungen und deshalb wie auf allen Bildern und Entwürfen von Runge nichts als Begleitmusik zur Singstimme des Figürlichen, oder Vordergrundarabeske. Die neue Landschaftskunst, die Runge bringen will, drückt sich auch hier in einer untrennbaren Einheit der ganzen Natur aus, die nicht in Landschaft und Staffage zerfällt, sondern Unendlichkeit des Kosmos und Offenbarmachung des tiefsten Geheimnisses, des Lichtes, ist.

Klassizismus

Der Gang der Entwicklung bei den größten beiden Künstlern Deutschlands um 1800 ist typisch für die ganze Zeit und Folge. Der Klassizist Carstens, völlig noch in den Anschauungen und Theorien des 18. Jahrhunderts wurzelnd, beginnt mit der Betrachtung von antiken Gipsabgüssen, die er daheim aus dem Kopfe nachzeichnet, und steigt allmählich, mühsam versuchend, zur freien Erfindung von Figuren auf, mit denen er Kompositionen aus der griechischen Welt gestaltet. Runges früheste Arbeiten, noch im Knabenalter, sind Scherenschnitte nach Tieren, Menschen, Blumen; beim Unterricht Hardorfs, dann in Kopenhagen lernt er sich zur Antike bekennen; und die erste Berührung mit der ihm so geistesverwandten Romantik in Dresden löste den angestauten Strom seiner Phantasie zu freien und ganz neuen Formgebilden. Um sie durchführen zu können, wendet er sich abermals der Natur zu, bis er ihre Skala ganz in der Gewalt hat und eben zu monumentaler Darstellung seiner Träume schreiten will: da nimmt ihn der Tod vor der Erfüllung hinweg.

Das ist das Schicksal des Klassizismus und der Romantik an ihren größten Vertretern gemessen: die Sehnsucht nach der versagten Schönheit der Form kann sich, wenn auch nicht mit der Reinheit der Carstensschen Prägung, in dem akademisch gewordenen Nazarenertum der Cornelianer ausleben, nicht zum Vorteil der deutschen Kunst. Die Verjüngung der Romantik an der Natur aber darf sich nicht vollenden: sie stirbt an ihrem Höhenfluge und wird in der Pathetik der Spätromantiker zu ihrer eignen Karikatur.

Letzten Grundes trägt die Schuld an diesem unrühmlichen Düsseldorfischen Ende der Romantik ihre Verbindung mit klassischen Tendenzen. Und auch für diese Ver-

schwägerung der beiden Grundströmungen deutscher Kunst findet sich das Vorbild bei Runge, allerdings in einer Gestalt, die ebenso hoch über den Zielen der Spätromantiker steht wie Carstens' Klassizität über dem Akademikertum der späteren Nazarener. Es ist ein Grundproblem der Rungeschen Form, wie sie sich zu dem Klassizismus von Carstens verhält. Daß Runge nichts von dem Werk des großen Schleswigers kannte, daß er im September 1806 von dem tiefen Eindruck schreibt, den Fernows Carstens-Biographie auf ihn gemacht habe, und daß er begierig wäre, etwas von ihm zu sehen: das sind nur Tatsächlichkeiten, deren Gewicht nichts besagen kann gegenüber der überzeugenden Wirklichkeit eines so starken und reinen Einschlages von Klassizismus in seiner Zeichnung, wie ihn sonst nur Carstens selber und etwa Thorwaldsen besitzen. Die Frage ist nicht: aufzuspüren, wie Runge etwa zu einer „Abhängigkeit" von Carstens kam (eine solche besteht nicht), sondern wie diese klare Parallelerscheinung in seinem Werk entstanden ist. Daß sie beide demselben Klima am Gestade der Ostsee entstammten, beide in Kopenhagen ihre Formbestimmtheit fanden, sind vage Voraussetzungen ihrer Verwandtschaft. Die Zeit war reif, den gleichen Gedanken in zwei so wunderbaren und auseinanderstrebenden Prägungen zu erzeugen. Aber die Wege wie die Ziele beider waren gründlich verschieden.

Die erste Berührung mit klassizistischer Form scheint Runge 1797, noch als Kaufmannslehrling, in Hamburg gehabt zu haben, als er Landolin Ohmacht bei der Arbeit zusah. Erste Eindrücke pflegen oft tief im Unbewußtsein zu wirken. Man hat in der zweiten Fassung des „Triumphes des Amor" von 1801 sich an Thorwaldsen erinnert gefühlt, der doch erst später und in Rom seinen Stil fand. Vielleicht wirkte in dem sanften Lyrismus der Umrisse, ja in der Idee der Reliefmalerei unbewußt manches von Ohmachts weicher Anmut des Reliefs nach. Aber das geschah erst nach Überwindung einer Zeitkrankheit, der auch Runge in seinen Anfängen unterlag: des Pseudoklassizismus. Hier stehen wir auf gesichertem Boden: 1799 kopierte er voll Begeisterung das Gemälde „Lasset die Kindlein zu mir kommen" der Angelika Kauffmann, das für die Stolbergs nach Hamburg gekommen war, und skizzierte noch 1800 in Kopenhagen nach dieser Kreidezeichnung, die uns ebenso erhalten ist, wie eine Reihe anderer Kreidezeichnungen, einer „Familie Christi" von 1799 und antiker Szenen, augenscheinlich in Kopenhagen

unter Abildgaardschem Einfluß entstanden, und die vielen Entwürfe zu „Achill und Skamander", die zwar schon in Dresden 1801 für die Weimarer Preisaufgabe gemacht sind, aber noch ganz im Zeichen des Pseudoklassizismus stehen und damit den unsichtbaren Einfluß Goethes und der Propyläen demonstrieren. Angelika Kauffmann, Abildgaard, die Weimarer Kunstfreunde: das sind noch 1801 drei feste Burgen jener seit Mengs das europäische Kunstleben beherrschenden Richtung, die glaubte, im Namen Raffaels und der Antike zu schaffen und doch nichts anderes war als verschämtes und klassisch drapiertes Rokoko. Daß sich diesem falschen Ideale Runge anfangs mit solcher Hingabe verschreiben konnte, darf nicht wundernehmen. Kannte man doch damals im hohen Norden Deutschlands wie in Kopenhagen noch keinen höheren Idealismus als den dieses sterbenden Spätrokoko und keine unbedingtere Autorität als Goethe und seine Propyläen, die 1798 auf Runge einen so nachhaltigen Eindruck machten, daß er noch im Oktober 1801, kurz vor seiner Bekanntschaft mit Tieck, sich mit Goethe eines Sinnes glaubte. Die relativ tüchtige Beobachtung in den Studien seines Hamburger Lehrers Hardorff konnten gegen solche berühmte Vorbilder nicht viel ausrichten; und die Kopenhagener Akademie war, wie alle Akademien der Zeit, durchaus auf diesen Ton gestimmt. Selbst Juel, der die malerische Tradition des Rokoko in seinen Porträts noch trefflich pflegte, konnte ihm kaum einen anderen Eindruck vermitteln.

So ist es zu verstehen, daß seine erste Komposition in Kopenhagen „Triumph des Amor" noch vollkommen in den Bahnen des malerischen Rokokofresko wandelte. Die Idee, die ihn seit 1797 in Scherenschnitten und Zeichnungen beschäftigte, ist einem Distichon Herders entlehnt:

„Liebe, dich trägt ein Wagen, von Schmetterlingen gezogen,
Und du regierest sie sanft, spielest die Leyer dazu.
Gütiger Gott, laß nie, laß nie die Fessel sie fühlen.
Unter melodischem Klang fliegen sie willig und froh."

Daß Runge, der für die Wirkungen der Poesie so empfänglich war und selber wahrempfundene Dichtungen geschrieben hat, sich gerade von Herder zu seinem ersten Werk anregen ließ, entbehrt nicht des tieferen Zusammenhangs. Der Dichter des „Cid" und der „Stimmen der Völker in Liedern" ist in mancher Hinsicht als Vorläufer der Romantik zu erachten; man las ihn in dem Runge-Perthesschen

Kreise in Hamburg mit derselben Andacht wie Klopstock, Ossian und das neu auftauchende Gestirn Ludwig Tieck. Aber die leicht anakreontische Färbung dieses Amorettendistichons gewann doch vorerst nur eine schmetterlingshafte Form bei Runge: die Auflösung in Wolkenballen, die lockere Verteilung und zentrale Zusammenballung der Flügelbübchen und Kinder auf diesem ersten Entwurf können ihren Zusammenhang mit der Plafond- und Supraportenmalerei des 18. Jahrhunderts nicht verleugnen. Und dieser Traditionsgeschmack war es auch, der Juel an dem Werk des Schülers so entzückte, daß er ihm seitdem erlaubte, in seiner unmittelbaren Nähe zu malen und so den ersten Grund zu seiner soliden Schulung im Malen legte. Daß diese freilich für Runge nicht das Richtige war, erkannte er selber sehr bald, so daß er sich in Kopenhagen unbefriedigt fortsehnte nach einer moderneren Wirkungsstätte.

Aber noch in Kopenhagen selber wurde der Grund zu seiner Umkehr gelegt durch die Flaxmanschen Umrißzeichnungen zu Ilias, Odyssee und Äschylos, die ihm sein Bruder Daniel im August 1800 sandte, und die ihn mit höchstem Entzücken erfüllten. „Dafür danke ich Dir mit Tränen", schrieb er ihm zurück (H. Schr. II, 54). „Mein Gott, so etwas habe ich doch in meinem Leben nicht gesehen: die Umrisse nach den hetrurischen (d. h. griechischen) Vasen, die ich von der Brun habe, fallen doch ganz dagegen weg." Das war zum erstenmal in seinem Leben ein reiner Klang, der innig Verwandtes in seiner Seele berührte und über die Sanftmut der Ohmachtschen Plastik weit hinausging. Die Ausdruckskraft und die mystischen Möglichkeiten der klaren Linie traten ihm in diesen Blättern entgegen, Blättern, die noch heute mit unveränderter Jugendfrische und Ursprünglichkeit wirken; in einer Zeit, die ganz beherrscht war von der dumpfen Kompromißwirtschaft eines Füger und Wilhelm Tischbein, blendend wie Offenbarungen eines Genius erscheinen mußten. Neben ihnen traten wohl andere Einflüsse der Dresdner Zeit wie der Sistina Raffaels, der Antiken, Hartmanns an Intensität zurück. Ein Beispiel, mit welcher Besonnenheit Runge gleichwohl sich sein künstlerisches Urteil gegenüber dieser strahlenden Erscheinung wahrte, bietet die ausführliche Kritik, die er über Flaxmans Odyssee am 14. Oktober 1800 an Daniel sandte.

Als schönste Frucht seiner innerlichen Umwandlung und Ausreifung, die von Flaxman ihren Anstoß erhielt, können wir die zweite Fassung von Amors

Triumph ansehen, die er im September 1801 ausführte, kurz nach seiner Übersiedelung nach Dresden und unmittelbar nach Vollendung des „Achill und Skamander" für die Weimarer Kunstfreunde. Hier geht der Schnitt durch seine Entwicklung und beginnt seine ernsthafte Arbeit, nachdem er sich durch die mühseligen Experimente jener Preisaufgabe ein für allemal von dem pseudoklassizistischen Spuk losgekauft hatte, der seine Seele bedrückte, und dessen Rationalismus und äußerliche Korrektheit ihm so gar nicht lag. Mit dem Feuer der ersten Erkenntnisfreude stürzte er sich auf die Umarbeitung des Kopenhagener Entwurfes, und es entstand etwas ganz anderes, im Wesen Entgegengesetzes: die Reliefkomposition, die uns in der in Grisaillemalerei ausgeführten Türbekrönung für den Saal in seines Bruders Jakob Hause zu Wolgast erhalten ist. Man versteht die außerordentliche Wirkung, welche diese Schöpfung auf Naturen wie Tieck und Graff in gleicher Weise ausüben mußte; so insbesondere, was er über den Eindruck bei Graff unterm 12. Juni 1801 schreibt (H. Schr. II, 109): „Ich zeigte die letzte Skizze, an welcher ich gar wenig noch geändert habe, gestern dem alten Graff, der sich ordentlich wunderte, daß ich das so gleichsam inventirt hatte; und als ich ihn fragte, ob ich sie wohl ausstellen könnte, sagte er: Ach Gott ja, es werden wenige seyn, die so etwas machen. Er ist gar freundlich gegen mich." Man versteht dies Staunen des alten Praktikers, der damit eine neue Jugend, eine unerhörte Kunst sich erheben sah: so grundverschieden ist allein die Zeichnung von allem bisher Gewöhnten, so selbständig und voll Rungeschen Geistes auch gegenüber Flaxman.

Denn in der zweiten Fassung des Triumphes Amors steckt mehr als der reine Klassizismus, der sich ebenbürtig neben den von Carstens stellen kann. Die Form scheint ganz sicherlich Thorwaldsen vorwegzunehmen, Ohmachts, Danneckers, Schadows reinsten Erfindungen ebenbürtig. Nur Kinder und geflügelte Kindergenien, allerdings; das schüchterne Werk eines Anfängers, eines Autodidakten, in reliefmäßiger Anordnung, die halbwegs mit Glück versucht, den Raum zu geben und um die Mittelgruppe die kleinen Menschenpaare im Halbkreis anzuordnen. Die Anlehnung an die Plastik und die antike Fassung nackter Putten weist auf die Tendenz der Zeit, die man auch hier als „Empire" erkennen mag. Aber der symbolische Lebensgehalt, der bei tieferem Eindringen aus den gefälligen Gruppen

ſpricht, und der ganz beſonders ſubjektive Formenadel erſcheinen doch mit einem Schlage als wahre Geiſteskinder Runges, welche dieſer nirgendwoher ſchöpfen konnte als aus dem Reichtum ſeiner Phantaſie. So war auch Tieck, den dieſer Erſtling der Rungeſchen Muſe dem Maler zuführte, tief ergriffen: er erkannte intuitiv ihre innere Verwandtſchaft im Geiſte der Romantik, welche hier in einem Lebensſymbol und dem unerklärbaren Geheimnis der Form auftaucht, in jener Tranſzendenz, welche etwas Unausſprechliches, nur der Poeſie Zugängliches hinter den Sichtbarkeiten empfinden läßt.

Hierüber müſſen wir Runge ſelber das Wort laſſen, in einem langen Briefe an ſeinen Vater am 27. Januar 1802 (H. Schr. I, 219 f.):

„Dieſes Bild könnte heißen: Der Triumph des Amors, oder eigentlich der Liebe. Amor ſpielt auf der Leyer (des menſchlichen Herzens) und wird auf der Muſchel (dieſes deutet auf die Venus aus dem Meer entſprungen, und es iſt alſo der alte Amor, der erſte aller Götter, die älteſte, urſprüngliche, allgemeine Liebe, mit darin verſtanden) von den Horen (den geflügelten Stunden) davongetragen. Dieſe Gruppe bewegt ſich in einem Kreiſe, der ſich um ſie bildet, und worin die Liebe auf verſchiedene Weiſe würkt; dieſes iſt der Kreis des menſchlichen Lebens. — Es iſt mir immer beſonders wunderbar aufgefallen, das Wort: der und der erblickte das Licht der Welt; es iſt etwas ſo Schönes darin, daß einem ordentlich dünkt, man hätte noch eine Ahnung davon, ſo allenfalls, als wenn die Sonne vorm Sinken noch einmal aufblitzt, und nun die dunkle Nacht eintritt, und wir ſind dann ſo lange in Nacht, bis wir wieder das Würken der Welt einſehen, bis wir aus der Kindheit aufwachen, dann wird es heller lichter Tag; freylich machten wir uns an einem ſchönen Morgen öfters auf einen weit beſſeren Tag gefaßt, als der wirkliche kommt, aber das gehört nicht hieher; alſo nun zu der poetiſchen Beſchreibung:

Ewige Sonne! Noch einmal blitzt dein flammender Blick über das Thal und du verſinkſt. — Durchglüht vom letzten Strahl zittern die Wolken dir nach. Dieſer goldene Saum, dieſes feurige Meer erregen in mir die unaufhaltſame Begierde nach dem ewigen Lande der Liebe. Warum hält mich die Schwere des Körpers zurück? Warum erhielt nur der Adler Flügel, ſich in dieſe Seligkeit zu ſtürzen? —

Ungeduldige Seele harre noch ein wenig. Siehe, der ſternedurchwebte Schleyer der Nacht ruht über dir; ſelige Ahnung ſtillet die tobende Bruſt. Dieſe ruhige

Stille löset jeden Wunsch, ich fühle die lebendige Gegenwart, sie schreitet still und duftend mir vorüber.

— Süße Kindheit! Nur ruhige Sterne blinken dich an, über dir ruht noch die dunkle unsichtbare Zukunft und du siehest mit großen Augen in die flammende Schrift deines Geschickes; Glück und Unglück, es blitzt das eine so freundlich wie das andere dir zu.

Aber heller wird es vor meinem Blicke. Die Sterne verschwinden, mit ihnen die Aussicht in das zukünftige Schicksal. Ich erkenne neben mir mich selbst in Andern. Bin ich nicht allein? ist außer mir auch noch eine Welt? — Mit unnennbarer Wehmut faßt es meine ganze Seele. Nicht verschlossen ist mir der Blick in dein Auge, in deine Seele, auch du stürzest mir freudig entgegen. — Liebe! dich suchte ich, du warst der flammende Strahl, der meine ersten Stunden erhellte. Finde ich dich so wieder? Warst du es, die in der Nacht aus dem schönen, großen ruhigen Sterne mir Freud und Liebe in die Seele goß? Löset sich so herrlich das Räthsel meines Lebens? An deinem Herzen, in deinen Augen, in deinen Armen finde ich mich? —

Welch ein elektrischer Schlag durchschaudert mich bey deiner Berührung? Es ist der erste leuchtende Blitz, der in die Nacht meiner Jugend fällt, ja mit ihm ist mir das Räthsel des menschlichen Lebens aufgeschlossen. Amor berührte die lieblichsten Seiten des menschlichen Herzens, und im harmonischen Einklange tragen Alle im Herzen den Gott. Auch uns berührte dein lieblicher Finger, und mit Freuden gibt jedes die Blume dahin, stürzet mit dir zum schwebenden Tanz. —

— Näher rückt die Stunde der Liebe, und du verbirgst mir in den Busen dein glühend Gesicht, drückest mich heftig ans Herz. — Geliebte, auch ich fühle die Fülle der Liebe und gedenke des Gottes in deiner Umarmung, wende zu ihm mein Gesicht, da du mir das deine verbirgst. — Uns berauschet die üppige Fülle der Gegenwart, und im süßen unendlichen Taumel schwindet rund um uns die Welt. —

— Amor läßt uns allein; in uns selbst finden wir uns wieder. Spielend reicht uns das Kind die Blumen und Erinnerungen unsrer eignen Kindheit; fröhlich laben wir uns an dem süßen Dufte. Deine Hand sie weicht nicht von mir, leitet getrost mich den stillen Pfad durch das stürmende Leben.

– Endlich nahet das Alter heran. Noch einmal wenden wir uns zurück in das Leben. Stürmend hat der Mann die Zukunft ereilt, und siehet nun mit Thränen und Sehnsucht in die Vergangenheit; du nur findest in ihm dich ganz und ewig befriedigt."

Das Gegenstück eines „Triumph des Apoll" von 1802 ist nur in einem Federentwurf vorhanden und weit unbedeutender, weshalb auch seine Ausführung wohl unterblieb.

Noch im Jahre 1801 begann er die „Lehrstunde der Nachtigall", deren Durchführung in Ölfarben sich durch Dazwischentreten anderer Pläne und ein Mißgeschick mit dem fertigen Bilde bis 1803 hinzögerte; eine Wiederholung in Hamburg von 1804 bedeutet keine Verbesserung. Das Dresdener Bild ist nicht nur klarer und leuchtender im Kolorit als das trübere und plastischer wirkende Hamburger, sondern auch frischer und naiver im Ausdruck. Die Köpfe sind in der zweiten Fassung konventioneller geraten, und die härtere Plastizität beeinträchtigt die Absichten des Kolorits: kurz man wird sich bei Beurteilung des Gemäldes an die erste Ausführung halten müssen. Sie wird farbig bestimmt durch das leuchtende Dunkelblau des Kleides und die hellen rosigen Fleischtöne. Das Dunkel des Eichengrüns gibt eine schöne Folie ab, und der braune Reliefrahmen faßt das Ganze arabeskenhaft zusammen. Wir finden also bereits bei diesem ersten farbig ausgeführten Bilde Runges Kolorismus vollkommen ausgesprochen: lebhaft kontrastierte Lokalfarben, durch Modellierung im Licht zu plastischer Gesamtwirkung gebracht. Aus dem reinen Reliefstil des „Amor" hat sich der koloristische Charakter entwickelt, wenn auch noch die Beschränkung auf fast reinen Vordergrund einen Rest von Reliefauffassung bestehen läßt.

Auch hier ist wieder die Anregung durch einen Dichter zu vermerken. Klopstocks Verse liegen zugrunde:

„Flöten mußt du, bald mit immer stärkerem Laute,
Bald mit leiserem, bis sich verlieren die Töne,
Schmettern, daß es die Wipfel des Waldes durchrauscht,
Flöten, flöten, bis sich bei den Rosenknospen
Verlieren die Töne."

Die Lautmalerei Klopstocks konnte natürlich nicht direkt so übersetzt werden, wie die an sich optische Vision von Herder. Aber Runges Worte geben uns einen Schlüssel, wie wir hier schon den Anfang seiner Synästhesie entdecken können, jener den Romantikern geläufigen Gabe, Töne und Farben mit einer gemeinsamen Empfindung zu umfassen. Zuvörderst die nicht ganz einfache Erklärung des Bildes nach einigen Briefstellen von 1801 und 1802 (H. Schr. I, 223):

„Der Gedanke ist eine Nachtigall, die ihre Jungen singen lehrt, nach Klopstock. Es ist nicht allein die Nachtigall, es ist, siehst du, Psyche, Amor seine Frau, die noch so einen kleinen hat; was müssen das nicht für Jungen seyn!" — „Ich lasse unten im Bilde ein Stück von der Landschaft sehen. Diese ist ein dichter Wald, wo sich durch einen dunklen Schatten ein Bach stürzt; dieses ist dasselbe in dem Grunde, was oben der Flötenklang in dem schattigen Baume ist. Und in das Basrelief kommt oben wieder Amor mit der Leyer; dann auf der einen Seite der Genius der Lilie, der ruhig in dem Blumenkelch sitzt unter einem Eichenzweige (mit der Nachtigall, die sich ihm auf die Hand gesetzt hat, vertraut), der ihm jedoch den Amor verbirgt; auf der anderen Seite der Genius der Rose, der mit Sehnsucht in dem Eichenzweig, woraus ihm der Ton entgegenkommt, nach der Nachtigall langt. Auf diese Weise kommt eins und dasselbe dreymal in dem Gemälde vor, und wird immer abstracter und symbolischer, je mehr es aus dem Bilde heraustritt."

„Der Flötenklang in dem schattigen Baume": das ist der springende Punkt. Es kommt nicht darauf an, daß gar nicht geflötet, sondern pausiert wird; ja eben dadurch erhellt, daß Runge etwas anderes als die Handlung gemeint haben muß. Man geht kaum fehl, wenn man die helleuchtenden Fleischtöne in ihrem Gegensatz zu dem sonoren Blau und Grün als etwas Flötentonartiges empfinden sollte; daß die liebliche Situation im Grünen die gleichen Gefühle anklingen lassen darf wie die herzerfreuenden Dämmerungsweisen der Nachtigall aus dunklem Gebüsch. Das aber ist Romantik. Und wenn er etwas später (am gleichen Orte) bemerkt, daß „dieses Bild dasselbe wird, was eine Fuge in der Musik ist", nämlich die Abwandlung eines angeschlagenen Themas in Variationen, die sich in Psyche, Bach, Rahmendarstellungen zeigen, so ist die Gleichsetzung von Musik und malerischer Darstellung zwar etwas weiter hergeholt, aber der Idee nach doch auch nur auf synästhetisches Empfinden zurückzuführen.

Für die Entstehung des Tageszeiten-Motives aber ist wichtig festzustellen, daß hier schon der mit Bedeutung erfüllte gemalte Rahmen um die eigentliche räumliche Darstellung gegeben ist, wenn auch noch nicht in der abstrakten Orchestrierung des „Morgens".

Klassizistische Form, d. h. eine auf antike Körperauffassung zurückgehende Bildung und edle Geste der Figuren in plastischer Ausprägung, erfüllt in steigender Vollkommenheit die Arbeiten Runges, die auf den Triumph des Amor folgen. Es ist nicht die aus römischen Statuen und Sarkophag-Reliefs abstrahierte Konvention Davids noch die ganz auf Raffael bauende Attitüde der Cornelianer mit ihrer Kälte und Unpersönlichkeit, sondern eine von lebendiger Anschauung und persönlicher Formempfindung beseelte Schönheit, der sich in Deutschland noch am ehesten Genelli, in Frankreich Prudhon oder Ingres zum Vergleich stellt. Man betrachte daraufhin die Knaben des Amor oder die Lehrstunde der Nachtigall, in der Psyche die Züge seiner damaligen Braut Pauline trägt: das Klassische ist da, aber es ist wie mit einem Gewand von lebendiger und sehr persönlich gefärbter Anschauung umhüllt. Man möchte sagen, klassizistisch ist nur die notwendige Dosis von Zeitkonvention darin, an die sich gerade die schöpferischesten Menschen der Epoche wie Carstens, J. A. Koch, Cornelius banden, um in der eigentlichen Gestaltung um so freiere Hand zu behalten: am freiesten ohne Zweifel Runge. Unzweideutig tritt diese Zeitform in seinen bedeutendsten Zeichnungen zutage, im Dichter und Quelle, in den Figuren der Tageszeiten, in den Entwürfen zu Ossian, und hier (1805) sogar merkwürdigerweise am stärksten, in den Freuden der Jagd und des Weins, und in vollkommenster Gelöstheit gar in seiner letzten Schöpfung, dem Nachtigallengebüsch. Die Ossianschen Helden sehen oft mehr wie Homerische aus; und wäre nicht die Einbeziehung in eine mächtige Natursymbolik ihnen so deutlich hingeschrieben, man wüßte manchmal kaum zu erraten, daß es sich um die nebelhaften Nordlandsrecken Macphersons handelt. Während die Erinnerung an pompejanische Wandmalerei den idyllischen Klang des Nachtigallengebüsches durchdringt, in dem Runge die Idee der Lehrstunde noch einmal in lieblicherer, in arabeskenhaft vergänglicher Gestalt aufnimmt und zugleich Formgedanken seiner Tageszeiten verselbständigt. Aber all das ist nicht denkbar ohne die klarste Bestimmung

zum Romantischen. Niemals steht in Runges Werk das Klassische um des Klassischen willen, immer ist es ihm nur ein leicht, fast spielend gehandhabtes Instrument, tieferen Gedanken symbolische Einkleidung zu verleihen.

Es liegt kein Widerspruch in dieser Handhabung einer Formensprache, die ursprünglich für eine ganz andere Weltanschauung geschaffen war. Theoretisch betrachtet, möchte es allerdings eine unlösbare Antinomie scheinen. Denn Romantik bedeutet der Gegenpol zur Klassik, wie Seele zu Leib nach Friedr. Schlegels tiefsinnigem und modern anmutendem „Gespräch über die Poesie" in seiner Europa, und nach der heutigen Erkenntnis vom Gegensatz des nordischen zum südeuropäischen Geiste (namentlich bei Worringer) kurz ausgedrückt die Antinomie der diesseitigen (Naturalismus) und der transzendentalen (Idealismus) Lebens- und Kunstauffassung. Die Klassik der Griechen und Italiener der Renaissance erschuf die Kunst (und Philosophie) des schönen Scheins, einer in sich ruhenden Harmonie, die Romantik, als eine der Erscheinungen jenes nordisch-transzendentalen Gegensinnes, die Formung von Gefühlserlebnissen. Formal wäre als Gegensatz zur Klassik natürlich weit eher an die Spätgotik zu denken. Aber diese heranzuziehen, lag den eigentlichen Romantikern völlig fern; mittelalterliche Ideale waren eine kurze Zeit lang für die Nazarener bestimmend, weil sie dort ihre katholisch frommen Absichten am sichersten ausgedrückt sahen. Runge aber, und mit ihm die ganze rein norddeutsch und protestantisch gerichtete Frühromantik, dachte gar nicht an Nachahmung der Gotik, weil er eben nicht, wie die Nazarener, Form und Anschauung einer Vergangenheit wieder auferwecken, sondern dem Sehnen seiner Zeit und ihren Unendlichkeitsgefühlen eine ganz neue Form schenken wollte. Die Schwärmerei Wackenroders und seines Freundes Tieck für Dürer und das Mittelalter, die auch nur rein poetisch, d. h. eben als romantische Sehnsucht aufgefaßt war, hat Runge ebenso wie C. D. Friedrich oder Blechen niemals geteilt. Was er wollte, war Gestaltung des neuen Einheitsgefühls von Welt und Seele nach dem Vorgange des Mystikers Jakob Böhme. Dazu aber konnte er unbedenklich zu den bewährten Formen des Klassizismus greifen.

Denn Klassizismus ist nicht dasselbe wie klassische Form. Nicht Nachahmung der Antike — das war das falsch verstandene Ideal der Pseudoklassizisten —, sondern Umschmelzung antiker Formeln für nordisches Gefühl ist Klassizismus; Antike

gesehen durch romantisches Temperament. Nie haben die Frühromantiker den Zusammenhang mit klassischer Bildung verloren. Was die Brüder Schlegel, Hölderlin, Novalis in Theorie und Dichtkunst übten: Aufbau neuer Ideen auf klassischer Grundlage — das bildet auch die Aufgabe Runges auf darstellerischem Gebiet. Runge ist so wenig „Ausdruckskünstler" wie Novalis und Hölderlin; das sind, in entsprechender Parallele, die Cornelius, Schiller, Kleist. Die Frühromantik, die sich in jenen manifestiert, sucht nach der harmonischesten Einkleidung ihrer Sehnsuchtsempfindung, ihrer Verschmelzung mit Gott und Natur, und findet so auf natürlichste Weise den Anschluß an klassische Form. Es ist ein Kleid, wohlgemerkt, die Schale, nicht der Kern antiker Gesinnung, der so in ihr Schaffen übergeht, und das hinter dem schönen Schein der Körper Liegende steht antiker Gesinnung so fern wie nur je der gotische Mensch.

Runge hätte die Ekstase und den Bewegungsrausch der Gotik überhaupt nicht gebrauchen können. Wahrscheinlich verstand er davon fast nichts, seine Begeisterung für den Meißner Dom hat rein praktische Gründe: so dachte er sich etwa am Anfang das Gehäuse für sein Gesamtkunstwerk, als das er die Tageszeiten konzipierte. Es ist nicht nur die klassizistische Erziehung durch Ohmacht, Flaxman, die Kopenhagener Akademie und Raffael, die ihn ins klassizistische Fahrwasser trieb, es ist innere Notwendigkeit. Gerade diese klaren und zu allem gefügigen Formen brauchte er, um seinen ins Unendliche fließenden Ideen eine feste Umgrenzung zu geben, und es ist sehr folgerichtig, daß die reife Gestaltung des „Nachtigallengebüschs" am Ende seines Lebens entschiedener sich zum Klassischen bekennt als sein Erstling von 1802, die Lehrstunde der Nachtigall. Will man spüren, wie unlöslich der Zusammenhang romantischer Idee mit Klassizismus bei ihm sich stellt, so dient diese Gegenüberstellung ebenso auch von seiten des Romantischen als Beweis, denn so wie die Form reiner und klassischer, ist auch die Idee des Musikalisch-Erotischen in dem späten Werk romantischer ausgedrückt.

In diesem Zusammenhang des Geistigen mit der klassizistischen Einkleidung beruht auch Runges Verwandtschaft mit Carstens und beider Gegensatz zu den Pseudoklassizisten. Was Mengs theoretisch und praktisch erstrebte, und was bei seinen Nachfolgern bis ins erste Drittel des 19. Jahrhunderts hinein bis zum Überdruß geübt wurde, war nicht eine Erneuerung klassischer Kunst, wie sie meinten,

sondern eine leere mit geistlosen Gesten erfüllte Nachahmung großer Vorbilder. Bei ihnen war immer zuerst das Vorbild und seine Gebärde da, der nachträglich und mühsam, oft unerkennbar, ein inhaltlicher Sinn untergeschoben wurde. Sie galvanisierten Leichen und füllten die Akademien mit der fürchterlichen Leere einer Hantierung, die von Kunst nur Technik und äußeres Gehaben entlehnt hatte. Es bildet das unvergängliche Verdienst von Carstens, nicht nur, daß er die „reine klassische Linie" wieder auferweckte, sondern daß er der Kunst ihre Seele wiedergab. Er ist kein Nachahmer der Antike oder Michelangelos, sondern ein Künstler, der einem tiefempfundenen Gehalt klassizistische Form verlieh. Attitüde ist bei ihm nichts, schöpferische Gestaltung alles. Und nicht daß er griechische Heldenszenen mit erschütternder Wahrheit des Menschenbildners zeichnete, macht sein eigentliches Wesen aus, sondern daß er in seinen Erfindungen das reine Gefühl des nordischen Menschen sprechen ließ, daß geheime Romantik in seinem Klassizismus lebt. Der Reinigung der Form entspricht bei Carstens ein Gehalt, der uns unmittelbar bis an das Dämonische und Mystische der Empfindung führt. Das alles aber vollendet sich in Runge.

Denn was bei Carstens noch kaum sich ins Bewußtsein emporrang, gewann in Runge vollendete Gestalt, die romantische Idee. Der Unterschied im Stofflichen verschwindet vor der Verwandschaft in ihrer Intensität des Empfindens und vor der überraschenden Übereinstimmung in der Formanschauung. Carstens war gewiß derber, seine Anlehnung an Michelangelo unbeholfener, aber die Kraft, mit der nordische Idee die südliche Form durchströmte und umwandelte, lebte in beiden gleich stark, und das scheint doch das Bestimmende bei ihrer künstlerischen Bewertung zu sein. Runge führte, als glücklicherer Sohn einer reif gewordenen Zeit, die Klärung und Verwendbarmachung der klassizistischen Form noch weiter, durch Vermischung mit seinem erdgebornen Naturempfinden und dadurch, daß er den Umfang der Darstellung auf die gesamte Natur erweiterte, wodurch erst eine Kunst des Romantischen ermöglicht wurde; während Carstens durch seine starre Beschränkung auf Menschenfigur genötigt blieb, sich des griechischen Mythos als einer nicht immer genügenden Maske für seine Ideen zu bedienen.

Erst durch die Verschmelzung des klassizistischen Elements mit dem angeborenen Gefühl für die Kraft und Schönheit der Natur konnte es Runge gelingen, den

Unterbau für sein himmelstürmendes Ideenwerk zu bereiten. Keine Darstellung romantischer Ideen konnte glücken ohne diese Ehe von Klassizismus und Realismus: das beweisen die romantischen Dichter, bei denen das Triumvirat von klassischer Bildung, Naturtreue und romantischem Gefühl unvollständig war, wie Tieck, Brentano, Arnim, und zum Teil auch Novalis und Hölderlin. Vielleicht lag die Unmöglichkeit einer vollkommenen Dichtung der Romantik an der zu starken Gebundenheit der Sprache durch rationalistischen Gebrauch, sie stellte ein Bleigewicht dar, das den Flug zum Unendlichen und Unsagbaren behinderte. Wie müht sich Novalis und vollends der überströmende Tieck, musikalisch-optische Visionen und Empfindungen vom Ineinanderschmelzen des Ich mit dem Unendlichen in das weitmaschige Netz der Worte und freien Rhythmen zu fangen! Runge schien es gegeben, das Ahnen eines Transzendentalen, eines „himmlischen Salitters", um mit Jakob Böhme zu reden, durch Farben zu versinnbildlichen und der Mystik der Empfindung durch Mystik der Wahrnehmung nahezukommen, da Farbe an sich schon der Unergründlichkeit und Weltumspannung der Musik näher kommt als die unsichere Beschränktheit des Worts.

Der Neu-Klassizismus der Nazarener entstammte ganz anderen Gründen. Sie waren entweder Katholiken oder sie konvertierten, und ihre Kunst war von Anfang an auf Wiederbelebung des Alten und nicht auf Neuschöpfung gerichtet. Als wohlbereitetes Gefäß für ihre nicht mystischen, sondern dogmatisch-katholischen Ideen fanden sie die Kunst Peruginos und Raffaels vor, und sie bedienten sich ihrer mit dem Rationalismus bewußter Altertümelei. Somit war es alter Wein, den sie in alte Schläuche füllten, und wenn auch ihr Genie in der Jugend aus diesen vielen Bedingtheiten bisweilen etwas Unbedingtes hervorlocken konnte, so führte doch die Übernahme längst abgetaner Kunstgebärden mit Notwendigkeit zu unfruchtbarer Akademie. Das zu vermeiden, wäre der Rungesche Weg tauglich gewesen, der durch die individuelle Umbildung klassische Formeln einem mystischen Geiste dienstbar machte. Nicht nur um der Romantik willen, die ihren Gestalter in ihm verlor, sondern noch mehr um solcher weitreichender Bildungsmöglichkeiten neuer Form willen ist es ewig zu beklagen, daß Cornelius an Stelle Runges das Amt des praeceptor artis Germaniae übernahm.

Tieck und Böhme

An Tieck

Ein Kind voll Wehmut und voll Treue,
Verstoßen in ein fremdes Land,
Ließ gern das Glänzende und Neue,
Und blieb dem Alten zugewandt.

Nach langem Suchen, langem Warten,
Nach manchem mühevollen Gang,
Fand es in einem öden Garten,
Auf einer längst verfallnen Bank

Ein altes Buch mit Gold verschlossen,
Und nie gehörte Worte drinn,
Und, wie des Frühlings zarte Sprossen,
So wuchs in ihm ein innrer Sinn.

Und wie es sitzt, und liest, und schauet
In den Kristall der neuen Welt,
An Gras und Sternen sich erbauet,
Und dankbar auf die Knie fällt,

So hebt sich sacht aus Gras und Kräutern
Bedächtiglich ein alter Mann,
Im schlichten Rock, und kommt mit heiterm
Gesicht ans fromme Kind heran.

Bekannt, doch heimlich sind die Züge,
So kindlich und so wunderbar,
Es spielt die Frühlingsluft der Wiege
Gar seltsam mit dem Silberhaar.

Das Kind faßt bebend seine Hände,
Es ist des Buches hoher Geist,
Der ihm der sauren Wallfahrt Ende
Und seines Vaters Wohnung weist.

Du kniest auf meinem öden Grabe,
So öffnet sich der heilge Mund,
Du bist der Erbe meiner Habe,
Dir werde Gottes Tiefe kund.

Auf jenem Berg als armer Knabe
Hab ich ein himmlisch Buch gesehn,
Und konnte nun durch diese Gabe
In alle Kreaturen sehn.

Es sind an mir durch Gottes Gnade
Der höchsten Wunder viel geschehn,
Des neuen Bunds geheime Lade
Sahn meine Augen offen stehn.

Ich habe treulich aufgeschrieben,
Was innre Lust mir offenbart,
Und bin verkannt und arm geblieben,
Bis ich zu Gott gerufen ward.

Die Zeit ist da, und nicht verborgen
Soll das Mysterium mehr sein.
In diesem Buche bricht der Morgen
Gewaltig in die Zeit hinein.

Verkündiger der Morgenröte,
Des Friedens Bote sollst du sein.
Sanft wie die Luft in Harf und Flöte
Hauch ich dir meinen Atem ein.

Gott sei mit dir! Geh hin und wasche
Die Augen dir mit Morgentau.
Sei treu dem Buch und meiner Asche,
Und labe dich im ewgen Blau.

Du wirst das letzte Reich verkünden,
Das tausend Jahre soll bestehn,
Wirst überschwenglich Wesen finden,
Und Jakob Böhmen wiedersehn.

(Novalis.)

„Verkündiger der Morgenröte", d. h. Jakob Böhmes: das war Ludwig Tieck für Novalis in der Blütezeit ihrer Freundschaft. Er ist es auch, in dem Sinn, daß er den Romantikerfreunden dieses große Erlebnis vermittelt hat, Novalis vor allem und Runge, nicht aber so, als ob er Böhme durch Wort und Tat zu statuarischer Bedeutung gebracht hätte. Für Runge war er in ganz besonderem, ja in ausschließlichem Maße der Anreger, und die ganze Entwicklung der Romantik ist undenkbar ohne das Verhältnis zwischen beiden.

Man hat allerdings in den letzten Jahrzehnten ein übermäßiges Gewicht auf das Theoretische dieser Beziehungen gelegt und aus Runge am Ende so etwas gemacht wie einen kleinen Schüler Tiecks und christlichen Quietisten, dem alle Kraft zum wirklichen Vollbringen gemangelt habe; wozu leider wohl einige flüchtig gemeinte Anmerkungen bei Ricarda Huch den Anstoß gegeben haben mögen. Dergleichen ist nur durch einseitige Kenntnis Runges bloß aus seinen hinterlassenen

Schriften zu erklären und bedarf angesichts seiner Werke keiner Widerlegung. Was davon übrig bleibt, ist die Tatsache, daß Tieck in einer entscheidenden Stunde, da Runges ganzes Wesen sich in Aufruhr befand, den Anstoß zur Klärung seiner Gedankenwelt gab.

Tieck war kein Fremder für Runge, als er im Sommer 1801 nach Dresden kam. In seinem Hamburger Freundeskreise hatte man die Literatur der Zeit mit Eifer verfolgt; schon 1798 hatte er „Sternbalds Wanderungen" gelesen und einen tiefgehenden Eindruck von seinen Kunstansichten, besonders der Landschaftsmalerei empfangen, so daß er sogleich beim ersten Zusammentreffen mit dem Dichter im November 1801 ihm durch Kenntnis seiner Schriften auffallen und zu näherer Bekanntschaft aufgefordert werden konnte. Das erste Bindeglied zwischen ihnen bildete denn der „Triumph des Amor", der Tieck bedeutend ergriff und im Februar nächsten Jahres zu jener großen Aussprache führte, in der sich ihre Anschauungen begegneten und stärkten. Daß Tieck dabei nicht unbedingt der allein Gebende war, und daß Runges Ideen, wiewohl noch in klassisch gebundener Fassung, doch bereits etwas ungemein Verwandtes ausdrückten, erhellt aus diesem gegenseitigen Bereichern. Aus Runges Briefen geht nicht deutlich hervor, was ihm Tieck gegeben hat: wir wissen es aber und schließen es aus der Klarheit, mit der seine Gedanken sich mit einem Male entfalteten und zu ihrer romantischen Geschlossenheit erhoben, daß Tieck ihm nicht nur seine unklaren Absichten auf eine neue gefühlsmäßige Kunst, auf Verbindung von Kunst und Religion in mystischer Deutung und symbolischer Landschaftskunst klärte und seine beginnende Ablösung von dem Weimarischen Klassizismus endgültig machte: sondern daß sie sich auch in ihrem Gefühl der Synästhesie und musikalischen Durchdringung aller Künste fanden; und daß Tieck vor allen Dingen ihm die Bekanntschaft mit Jakob Böhme vermittelte, welche den nachhaltigsten Eindruck auf Runges Gemüt machte und ihm den Stoff zu seinen romantischen Gestaltungen bot. In der Herzlichkeit des Gefühls, das Tieck für ihn empfand, hat sich Runge freilich getäuscht. Mit einer gewissen Absichtlichkeit verschweigt jener Runges Namen in seinen Briefen. Er erscheint stets als der Zurückhaltende, ja Bedenkliche, nachdem seine knappen Anregungen einen für ihn selbst so unerwarteten Reichtum an Bildungen in dem Maler ausgelöst hatten. Runges aufrichtige und starke Seele hatte kein Arg gegen den Dichter; wie sehr

er aber doch das Einseitige des Verhältnisses mit seinem klaren Verstande durchschaute und dem Freunde von Tiecks, durch Freundlichkeit genährter Verstummtheit nahe kam, spricht er sehr bestimmt aus in dem Briefe an Daniel vom 23. März 1803 (H. Schr. I. 36):

„Wie ich in Ziehungen Tieck meine Zeichnungen zeigte, war er ganz bestürzt: er schwieg stille, wohl eine Stunde, dann meinte er, es könne nie anders, nie deutlicher ausgesprochen werden, was er immer mit der neuen Kunst gemeynt habe; es hatte ihn aus der Fassung gesetzt, daß das, was er sich doch nie als Gehalt gedacht, wovon er nur den Zusammenhang geahnet, jetzt als Gestalt ihn immer von dem ersten zum letzten herumriß, wie nicht eine Idee ausgesprochen, sondern der Zusammenhang der Mathematik. Musik und Farben hier sichtbar in großen Blumen, Figuren und Linien hingeschrieben stehe. Ich kann es nicht so wiedersagen, wie es abgebrochen herauskam, ich will aber dafür sagen, was besser ist, worin wir uns einander verstanden und versöhnt haben und wie ich jetzt bestimmt die Seele zu sehen glaube, wo ich stehe und wo er steht. —

— Er war ganz verstimmig geworden, er fühle sich jetzt so nichts, die bestimmt ausgesprochene Wahrheit der Farben, der Grundbegriffe des Glaubens, womit ich zu Werke ginge, dann müsse ich alles überwinden, was sich in den Weg lege; diese Festigkeit, die so bis in die Praxis hinein regulair fortgehe, dagegen müsse er sich wie nichts vorkommen. Ich finde es natürlich bey dem ersten Eindruck, daß er so schließen, daß ihm so zu Muthe seyn müsse; man geht nur fehlich, wenn man im Gemüthe erst eine Wahrheit gefunden und diese nach außen bestätigt findet, oder äußerlich in der Welt oder der Wissenschaft die Gestalt zur innern Wurzel sucht, aber nicht äußerlich eben so auch den Zweig zu treiben, sondern bloß inwendig weiter zu graben und immer weiter: nein, die Welt besteht aus dem Ton und der Linie, aus der Farbe und der Zeichnung, aus der Liebe und dem Gesetz, aus dem Glauben und dem bürgerlichen äußeren Weltverhältniß, aus der ersten Idee und Ahnung und Liebe, und den Rahmen der Gestalt und Figuren des Bildes. Eben so falsch aber, als bloß innerlich einseitig fortzugraben, ist es, bloß äußerlich vernünftig und abstract fortzuschließen, das erstere zerstört den Körper, das andere den Geist, jedes für sich ist einseitig und zerrümmt die Welt: aus beidem verbunden besteht die Welt, die Zeit und das Leben. Bis zu einer gewissen innern und äußern

Ausdehnung verträgt es die Welt und der Mensch; dann stirbt er, und es entwickelt sich von neuem aus seinem Saamen eine Gestalt: wer die höchste Stufe erreicht hat, die der Körper mit dem Geist zusammen zu erreichen fähig ist, wenn dann in dem Menschen der Geist noch kräftig weiter fortwürken will, so wird der Körper aufgelöset und der Eros ist lebendig gen Himmel gefahren."

Dies ist nicht die Empfindlichkeit des Lehrers gegenüber den allzu raschen Fortschritten eines begabten Schülers, sondern weit mehr. Tieck mußte erkennen, daß seine ganze Produktion fragwürdig wurde neben der darstellerischen Klarheit, welche seine romantischen Ideen durch Runge fanden; seine Ideen: oder waren es gar nicht mehr die seinen? Runge hatte ihn nicht nur durch klare Ausführung dessen, was ihm poetisch und unbestimmt vorschwebte — die romantische Alleinheit der Kunst — in der Malerei übertroffen, sondern eben diese schöne Versinnlichung war viel mehr und von Anfang an geistiges Eigentum von Runge gewesen. Ja, so muß es gewesen sein: wie an dem hohen Gedankenbau der Romantik die unterschiedlichen Geister jener kurzen blütenreichen Jahre zusammenwirkten, von den Schlegel, Wackenroder und Tieck angefangen bis zu Hölderlin, Novalis, Schleiermacher, Ritter, Schelling, Steffens, so trat nun unerwartet ein neuer, und vielleicht der schöpferischste Mensch in den erlauchten Kreis und schien berufen, dem Unklaren, künstlerisch noch nirgends Ausgereiften eine angemessene Form zu prägen. In den Jahren unruhigen Suchens, in Kopenhagen und den ersten Dresdner Monaten, bildete sich unter der Oberfläche des Bewußtseins das Ideal bei Runge, das er vergeblich im Pseudoklassizismus, instinktiv sicherer schon in der zweiten Fassung von Amors Triumph und beinahe gereift in der Lehrstunde der Nachtigall gesucht hatte. Nicht eine fertige Ideenwelt gab ihm Tieck, sondern den Anstoß, seine eigene zu offenbaren, so wie eine gesättigte Lösung durch leiseste Berührung sofort in Kristallen zusammenschießt. Auch schwingt von Anfang an in seinem Verhalten zu Tieck nicht die Unterordnung unter den Lehrer, sondern das Selbstgefühl des Gleichberechtigten mit. Nur daß er Tiecks Freundschaft, als des durch zahlreiche Dichtungen schon Berühmten, daß er bei ihm Bestätigung und Fortbildung seiner Ideen sucht und dankbar ist für des Älteren freundschaftliche Teilnahme. Der aber, anfänglich wohltuend angezogen durch die gefestigtere Ruhe und Einheitlichkeit der Persönlichkeit (wie er bei dem reiferen Novalis Anlehnung gefunden hatte), zog sich

leise zurück, sobald er die überragende und schöpferische Bedeutung Runges fühlte, in dem er anfänglich wohl einen gelehrigen Schüler vermutet hatte. Seine Eitelkeit kam hier nicht auf ihre Kosten, und zu verletzter Empfindlichkeit trat die beginnende Gicht, die ihn gerade in jenen Jahren sich vor menschlichen Beziehungen zurückziehen ließ. Er versäumte auch nicht, beunruhigt durch das Ungestüm in Runges romantischer Konsequenz, sich abmahnend über das Hieroglyphische und Gedankenhafte in den „Tageszeiten" zu äußern und das Angebot von Illustrationen zu seiner Herausgabe der Minnesänger abzuwehren. Und da umgekehrt Runge sich zu den ihm freundschaftlich nahenden Brüdern Schlegel ablehnend stellte, Novalis bereits tot war und die übrigen sich nicht um ihn kümmerten, so blieb er isoliert in der Entwicklung der Frühromantik; was sehr zu beklagen ist.

Denn man wird nicht mehr übersehen können (wie es sowohl Haym als Ricarda Huch, von anderen zu schweigen, getan haben), daß in Runges Werk die Blütezeit der Romantik ihre Erfüllung findet. Vielleicht erscheint es befremdlich, daß ein Maler die Ideen von Dichtern und Philosophen zum Abschluß gebracht haben soll. Man hat aber nie bezweifelt, daß Böcklin und Wagner eine letzte Stufe des Romantischen durchaus im Sinne der Schlegel und Novalis bedeuten. Wieviel reiner und künstlerischer aber die Leistung Runges dasteht, und daß seine „Tageszeiten" mit ihren Ablegern wirklich die Sichtbarmachung der romantischen Weltanschauung darstellen, wird sich im weiteren Verlaufe erweisen.

Runges eigene Worte berichten mitreißender als alle Umschreibung von dem aufwühlenden Erlebnis jener Tage. Er schreibt an seinen Freund Besser im Februar 1802 (H. Schr. II, 115):

„Mir ist seit einigen Tagen alles gewesen, als wenn ich es noch nie empfunden hätte, so im Zusammenhang, als wenn ich den Odem der Welt hörte: — ich bin in einem furchtbaren Zustande gewesen, jetzt legt es sich aber, ich fühle alles bestimmter, ich muß mich aussprechen, eher komme ich nicht zur Ruhe. Es ist auch eine ordentliche Epidemie; Tieck war es die vorige Woche und in der vorher auch so, er kam zu mir, und wir kamen auf die Weimarische Ausstellung zu sprechen, und so weiter auf die Kunst. Er meynte, daß es doch nicht der rechte Weg sey, was sie da wollten, wenigstens nicht was und wie sie es trieben; ich meynte das auch. Ich bat ihn um eine Erklärung, was er im Ernst von meinem (Amors)

Bilde denke? Ich mußte ihm nochmals entwickeln, was ich damit wolle. Er meynte nun: so werde es wohl selten jemand ganz verstehen; wer aber Sinn dafür hätte, würde, da doch eine innere Consequenz darin und nichts überflüssig wäre, durch dasselbe immer einen Leitfaden zu schönen Träumen, die er sich selbst herausdächte, daran haben, und das sey am Ende die Kunst, die jetzt entstände und entstehen müsse. Es sey wohl ein vergeblicher Wunsch, die alte Kunst, die Historie, wieder hervorzurufen; denn ob das wohl je wiedergekommen, was einmal gewesen ist? Dies waren so einzelne Töne, die uns immer weiter leiteten, die abgebrochen nur vorkamen, und wobey jeder es sich weiter dachte. Wir standen noch lange bis im Dunkeln, und die einzelnen Worte tönten wie Accorde in dem Andern wieder; — er hat mich recht lieb, weiß ich wohl, — ich bedaure ihn, er ist bisweilen recht betrübt, er ist krank, und bey dem trüben Gedanken auf das Vergängliche verläßt ihn die süße Lust des Lebens. — Vielleicht geht es mir am Ende auch noch so, und wann dieses Ende da ist, weiß ich nicht. Es ist sehr unbequem, merke ich, sein Streben mit festem Sinn auf einen Gegenstand zu richten und ihn durch das ganze Leben mit unverwandtem Blick zu verfolgen; darum geschieht es auch so selten, doch hat Gott in unsere Hände gegeben Gutes und Böses, Leben und Tod, wir können greifen, wornach wir wollen, und wollen uns denn auch nicht zu lange besinnen und zagen und uns martern, sondern frisch das Leben einsetzen, um es zu gewinnen." —

Ferner aus einem Brief an Daniel, 9. März 1802 (H. Schr. I, 8ff.):

„Ich dachte einmal so an einen Krieg, der die ganze Welt umkehren könnte, oder wie so einer eigentlich entstehen müßte, und sahe eben gar kein anderes Mittel — da der Krieg nun durch die ganze Welt hin zu einer Wissenschaft geworden, und also gar kein rechter mehr existirt, oder da auch kein Volk mehr vorhanden ist, welches ganz Europa und die gesamte cultivirte Welt einmal massacrirte, wie die Deutschen es mit den Römern gemacht, als der Geist von diesem Volk gewichen war — ich sahe, sage ich, kein andres Mittel, als den jüngsten Tag, wo die Erde sich aufthun und uns alle verschlingen könnte, das ganze menschliche Geschlecht, so daß auch gar keine Spur von allen den Vortrefflichkeiten heutigen Tages nachbliebe.

Diese Gedanken entstanden bey mir aus einigen betrübten Äußerungen von Tieck, da er neulich krank war, über die Verbreitung von Cultur, die auch auf den jüngsten

Tag hinausliefen, und es fiel mir bey, was denn nun wohl die höchste Cultur, wo wir kein ander Mittel, um sie zur Besinnung zu bringen, als so ein derbes sähen, für ein Verhältniß zu dem habe, wie die Menschheit früher beschaffen war, so weit unsere Traditionen gehen; auch wie die Erde selbst einst aussah, wie sich nach und nach die rohen Massen einander entgegengesetzt, Granit und Wasser, immermehr vereinigt hätten. Ich fand diese beiden Gestaltungen überall, im Menschen, in unserem Leben, in der Natur, und in jeder Kunst-Epoche; ich dachte an die verschiedenen Religionen, wie sie entstanden und zu Grunde gegangen wären, und es fiel mir wieder eine Bemerkung von Tieck auf, daß gerade dann, wann ein Zeitalter zu Grunde gegangen gewesen, immer die Meisterwerke aller Künste entstanden seyen; z. B. der Homer, der Sophokles, der Dante, die großen griechischen Kunstwerke und die neuern römischen, so auch in der Baukunst, und daß diese Kunstwerke jedesmal gerade den höchsten Geist der zu Grunde gegangenen Religion in sich getragen; es war mir in die Augen springend, aus dem was gewesen war, daß nach dem höchsten Punct in jeder Kunstepoche (z. B. nach der Bildung des Olympischen Jupiters und nach der Hervorbringung des jüngsten Gerichts) jedesmal die Kunst gesunken, sich auflöset, und einen ganz anderen höchsten, fast noch schönern Punct wieder erreicht habe; ich fragte mich: sind wir jetzt wohl wieder daran, ein Zeitalter zu Grabe zu tragen?

Ich verlor mich in Staunen, ich konnte nicht weiter denken; ich saß vor meinem Bilde, und das, was ich zuerst darüber gedacht, wie es in mir entstanden, die Empfindungen, die in mir jedesmal beym Monde, oder beym Untergange der Sonne aufsteigen, dieses Ahnen der Geister, die Zerstörung der Welt, das deutliche Bewußtseyn alles dessen, was ich von jeher darüber empfunden hatte, gingen meiner Seele vorüber; mir wurde dieses feste Bewußtseyn zur Ewigkeit: Gott kannst du hinter diesen goldnen Bergen nur ahnen, aber deiner selbst bist du gewiß, und was du in deiner eignen Seele empfunden, das ist auch ewig, — was du aus ihr geschöpft, das ist unvergänglich; hier muß die Kunst entspringen, wenn sie ewig seyn soll. — Wie es nun weiter in mir ergangen, inwiefern ich aus diesen verworrnen Gefühlen mich herausgearbeitet und sie zu reguliren gesucht, das höre nun; was dann noch weiter gekommen, und was sonst noch zur Erklärung gehört, davon hernach.

Wenn der Himmel über mir von den unzähligen Sternen wimmelt, der Wind saust durch den weiten Raum, die Woge bricht sich brausend in der weiten Nacht, über dem Walde röthet sich der Äther, und die Sonne erleuchtet die Welt; das Thal dampft und ich werfe mich im Grase unter funkelnden Tautropfen hin, jedes Blatt und jeder Grashalm wimmelt vom Leben, die Erde lebt und regt sich unter mir, alles tönet in einem Accord zusammen, da jauchzet die Seele laut auf, und fliegt umher in dem unermeßlichen Raum um mich, es ist kein Unten und kein Oben mehr, keine Zeit, kein Anfang und kein Ende, ich höre und fühle den lebendigen Odem Gottes, der die Welt hält und trägt, in dem alles lebt und würkt: hier ist das Höchste, was wir ahnen — Gott!

Dieses tiefste Ahnen unsrer Seele, daß Gott über uns ist, daß wir sehen, wie alles entstanden, gewesen und vergangen ist, wie alles entsteht, gegenwärtig ist und vergeht um uns, und wie alles entstehen wird, seyn wird, und wieder vergehen wird, wie keine Ruhe und kein Stillstand in uns ist; diese lebendige Seele in uns, die von ihm ausgegangen ist, und zu ihm kehren wird, die bestehen wird, wenn Himmel und Erde vergehen, das ist das gewisse deutliche Bewußtseyn unsrer selbst und unsrer eignen Ewigkeit.

Wir empfinden, daß ein unerbittlich Strenges und fürchterlich Ewiges, und eine süße ewige gränzenlose Liebe, sich hart und im heftigen Kampfe einander entgegenstehen, wie Hartes und Weiches, wie Felsen und Wasser; wir sehen diese beiden überall, im Kleinsten wie im Größesten, im Ganzen wie im Einzelnen: diese beiden sind im Grundwesen der Welt und in der Welt gegründet, und kommen von Gott und über diesen ist allein Gott. Sie stellen sich beym Anfang eines jeden Dinges, das von Gott kommt, das im Menschen und in der Natur gegründet ist, fest und im heftigsten Kampf einander entgegen. Je roher sie sich einander entgegenstellen, je weiter ist ein jedes Ding von seiner Vollendung, und je mehr sie sich vereinigen, desto mehr nähert jedes Ding sich seiner Vollendung. Nach dem höchsten Puncte dieser Vollendung kehrt der Geist zu Gott zurück, die leblosen Grundstoffe aber zerstören sich ineinander im innersten Kern ihres Daseyns; dann vergehen Himmel und Erde, und aus der Asche entwickelt sich von neuem die Welt und jene beiden Kräfte erneuern sich wieder rein, und vereinigen und zerstören sich aufs neue. Diesen ewigen Wechsel der Dinge empfinden wir in uns, in der ganzen Welt,

in jedem lebloſen Dinge, und in der Kunſt. — Der Menſch wird hülflos, ohne Bewußtſeyn geboren, in die Welt geſetzt, daß das Schickſal an ihm übe, was es kann und mag. Mit dieſem Furchtbaren tritt das Schönſte, die mütterliche Liebe, in Kampf und vereinigt die wilden Leidenſchaften mit der ſüßeſten Liebe und Unſchuld. In dem Puncte der Vollendung ſieht der Mann ſeinen Zuſammenhang mit der ganzen Welt. Ihn treibt die ernſte Luſt von hinnen, ohne Raſt fliegt die Seele durch alles hin und findet keine Ruhe, aber dann bindet die Liebe ihn an das ſüße Leben und er würkt in dem lebendigen Kreiſe um ſich und einigt und vollendet ſich aufs neue in jenen entgegenſtehenden Kräften; dann kehret der Geiſt zu Gott zurück. — Wenn unſer Gefühl uns hinreißt, daß alle unſre Sinne uns im Grunde erzittern, dann ſuchen wir nach den harten, bedeutenden, von Andern gefundenen Zeichen außer uns und vereinigen ſie mit unſerm Gefühl; im ſchönſten Moment können wir es dann Andern mittheilen; wollen wir dann aber dieſen Moment weiter ausdehnen, ſo entſteht eine Überſpannung, das iſt, der Geiſt entflieht aus den gefundenen Zeichen und wir können den Zuſammenhang in uns nicht wieder erlangen, bis wir zu der erſten Innigkeit des Gefühls zurückgekehrt, oder bis wir wieder zu Kindern geworden ſind. Dieſen Kreis, wo man immer einmal todt wird, erlebt jeder, je tiefer und inniger wird gewiß das Gefühl. Und ſo entſtehet die Kunſt und gehet zu Grunde, und es bleibt nichts nach, als die lebloſen Zeichen, wenn der Geiſt zu Gott zurückgekehret iſt.

Dieſe Empfindung des Zuſammenhangs des ganzen Univerſums mit uns; dies jauchzende Entzücken des innigſten lebendigſten Geiſtes unſrer Seele; dieſer einige Accord, der im Schwunge jede Saite unſers Herzens trifft; die Liebe, die uns hält und trägt durch das Leben, dieſes ſüße Weſen neben uns, das in uns lebt und in deſſen Liebe unſre Seele erglüht: dies treibt und preßt uns in der Bruſt, uns mitzutheilen, wir halten die höchſten Puncte dieſer Empfindungen feſt und ſo entſtehen beſtimmte Gedanken in uns.

Wir drücken dieſe Gedanken aus in Worten, Tönen oder Bildern, und erregen ſo in der Bruſt des Menſchen neben uns dieſelbige Empfindung. Die Wahrheit der Empfindung ergreift Alle, Alle fühlen ſich mit in dieſem Zuſammenhang, Alle loben den einigen Gott, die Ihn empfinden; und ſo entſteht die Religion. — Wir ſetzen dieſe Worte, Töne oder Bilder in Zuſammenhang unſerm innigſten Gefühl,

unsrer Ahnung von Gott, und der Gewißheit unsrer eignen Ewigkeit durch die Empfindung des Zusammenhanges des Ganzen, das ist: wir reihen diese Empfindungen an die bedeutendsten und lebendigsten Wesen um uns, und stellen, indem wir die charakteristischen, das heißt: die mit den Empfindungen übereinstimmenden Züge dieser Wesen festhalten, — Symbole unsrer Gedanken über große Kräfte der Welt dar, das sind die Bilder von Gott, oder von den Göttern. Je mehr die Menschen sich und ihr Gefühl rein erhalten und es erheben, desto bestimmter werden diese Symbole von Gottes Kräften, desto höher empfinden sie die große allmächtige Kraft. Sie drängen alle die unendlich verschiedenen Naturkräfte in ein Wesen zusammen, sie suchen in einem Bilde alles zugleich zu concentriren und so ein Bild des Unendlichen darzustellen. (Wenn der menschliche Geist diese höchste Ahnung erreicht hat, so entsteht eine Ueberspannung, und die Zeichen stürzen in sich zusammen, sobald der Geist entflohen ist, und er muß von dem ersten kindlichen Gefühl wieder anfangen)."

Wir fühlen: aus dieser gehobenen Sprache, aus der Weltweite und grenzenlosen Spannung solcher Worte redet der Geist eines anderen als Tieck, Eines, auf den auch viel von dessen eignen Gedanken zurückgehen ebenso wie von Novalis: Jakob Böhme. Tieck hatte ihn schon 1792 oder 1796 entdeckt und sich an seiner mystischen Tiefe berauscht; 1802, als er mit Friedrich Schlegel die Gesamtausgabe von Novalis vorbereitete, wurde er von neuem darauf geführt. Es ist sein unbestreitbarstes und schönstes Verdienst um Runge, daß er ihn auf die Schriften des Görlitzer Schusters wies und ihm dann zumindest die „Aurora" bei seiner Abreise nach Ziebingen im Februar 1803 zurückließ. Hier fand Runge nun, freilich nicht in systematischem Studium, das ihm wohl zu unbequem war, aber auch gar nicht notwendig erscheint, die geheimsten Gedanken vom Zusammenhang Gottes mit der Natur in berauschender, von barocker Fülle beschwingter Sprache, voll von tiefsinnigen lebendig angeschauten Bildern und erhabenen kosmischen Vorstellungen. In Böhme haben wir den Urquell romantischer Anschauung zu sehen; den unerschöpflich daherrauschenden Strom von pantheistisch gefärbter Mystik, der Novalis ebenso wie Runge ihre tiefste intuitive Anschauung der Welt vermittelte. Es ist das bei der Selbständigkeit ihres Empfindungslebens nicht irgendwie als Entlehnung zu denken, sondern als ein tiefbeglückendes Wiedererkennen und freudiges Begrüßen

verwandter Seelen; als ein Anklingen von Saiten, die im Wesen der Romantiker ruhten und nur der Berührung durch ein starkes und feines Instrument warteten, wie es Böhmes Schriften darstellen. Die unendliche Weitschweifigkeit und der recht eigentlich musikalische (fugenartige) Wiederholungsstil des barocken Mystikers macht es allerdings heutigen Menschen schwer, den Gehalt aus seinen Schriften herauszuziehen; wie wir uns auch mindestens Tieck und Runge nicht als systematische Grübler über den vielbändigen Werken Böhmes vorzustellen haben (Novalis war von Natur gründlicher veranlagt), sondern als gelegentliche Leser, die aus zerstreuten Proben sich mit viel Ahnungsvermögen sein System herauszuholen suchten. Ebernheimer hat in seiner Böhme-Studie mit Glück das Wesentliche der Beziehungen zwischen ihnen dargestellt, und S. Krebs noch gründlicher sich in Böhmes Einwirkung auf Tieck und beider auf Runge vertieft; wobei nur mißlich bleibt, daß bei solchen philologischen Untersuchungen das geschriebene Wort als anscheinend einzige Quelle beachtet und Runges Zeichnung und Malerei übergangen wird, so daß sein Bild sich dann schließlich aus lauter Entlehnungen, Ansätzen und gar künstlerischem Unvermögen zusammensetzt. Davon kann keine Rede sein. Alles, was Runge auch von Böhme überkommen hat und sich in seinen Briefen und Schriften niederschlägt, ist nur als gedankliche Vorarbeit zu seinen Arbeiten zu werten, die eindringlich genug von seiner künstlerischen Schöpferkraft und von der Selbständigkeit zeugen, mit der er das große Mysterium in farbige Sinnbilder übersetzt hat.

Aber schon in der großen Auseinandersetzung seines an Böhme geschulten Welt- und Kunstsystems, das mit den „unerbittlich Strengen und fürchterlich Ewigen" in jenem Brief an Daniel anhebt, empfinden wir eine Darstellung der Quintessenz aus der „Aurora", die an Klarheit und Gedrungenheit des Ausdrucks nichts zu wünschen übrig läßt. Es ist ein Bekenntnis zu Böhme, oft mit Böhmeschem Ausdrucke, in der schönsten und intuitiv klarsten Form. Mehr: es ist eine Anwendung Böhmescher Ideen auf seine Lebens- und Kunstanschauung. Wie er Tieck überwand durch gestaltendes Verstehen seiner Gedanken von Vereinigung von Natur und Kunst im Zeichen der Religion, und Novalis' Lebensphilosophie in diesen Kreis einbezog: so macht er sich auch die Trinitäts- und dualistische Lehre, die tiefsinnigen Gott-Natur-Parallelen Böhmes zu eigen und führt sie mit kühner Konstruktion

in das Gebiet seiner Kunst hinüber. Seine Kunst wird ihm solchergestalt zur Offenbarung der mystischen Einheit von Gott und Welt; höchsten Ausdruck der Naturbeseelung findet er in ihr.

Große und starke Seelen sind im letzten Grunde immer einfach, und so ist es auch die Einfachheit, in der sich Runges vielfach verschlungene Gedankenreihen finden; Einfalt mystischen Verstehens, aus der die vielen Verzweigungen seiner „Quellen" und „Tageszeiten" ohne Widerspruch folgen, und die sich dem nachfühlenden Gemüt so leicht entwirren, dem verstandesmäßigen Zergliedern freilich gar zu leicht entziehen. Nimmt man als Schlüssel zu all den scheinbaren Geheimnissen die tiefsinnige Einstellung der Farbe als Wesensausdruck der Welt, wie sie durch den optischen Sinn (das Materielle) in den geistigen, d. h. die Intuition des Göttlichen, eindringt, so wird man geschriebene Theorie und gemalte Praxis bei ihm als unlösbare und gewaltige Einheit empfinden, Gottidee, Zahlengeheimnis, Sinn der „neuen Landschaftskunst" und vielfältige Symbolik mit einem Blick überschauen. Darin war ihm Böhme vorangegangen, nur daß es diesem an der sinnlichen Übertragung seiner Anschauungen gebrach, weil er eben kein Maler war. Die hilflosen Kupfer in seinen Schriften verwirren höchstens die Vorstellung seines Kosmos, statt sie zu klären.

Die Tageszeiten

Kein Werk von Runge hat mehr Deutungen erfahren, über keines iſt mehr gedacht und geſchrieben worden als über ſeine „Tageszeiten". Sie ſtehen im Mittelpunkt der romantiſchen Bewegung; ſie ſtellen im reinſten Sinn und ganz deutſch empfunden eine Vereinigung bildenden und poetiſchen Schaffens dar. Und ſo nötigen ſie durch Zahl und Tiefe ihrer ſymboliſchen, religiöſen, poetiſchen Beziehungen zur Stellungnahme und Ausſprache. Aber über ſolcher notwendigen Dialektik darf doch das nicht vergeſſen werden, woran im Grunde kaum je gedacht wird: daß ſie für Runge einen erſten Verſuch darſtellen, deſſen reife Geſtaltung eben beginnen konnte, als ihm Krankheit und Tod den Pinſel aus der Hand nahmen; daß in der Reihenfolge ihrer Entwürfe und Studien eine Entwicklung liegt, die man über die Schwelle der letzten großen Fragmente hinaus verfolgen muß, will man eine Ahnung von ſeiner wahren Leiſtung gewinnen. Was er in den herrlichen Zeichnungen und gemalten Bruchſtücken von 1803 bis 1809 uns hinterlaſſen hat, iſt nur eine Anweiſung auf unſere Phantaſie, ſich das Bild ſeines Lebenswerkes zu vollenden.

Nicht als ob Runge, wie in blindem Mißverſtehen ſeiner Perſönlichkeit ſo oft geſchieht, als ein Schwärmer ohne die Fähigkeit künſtleriſchen Vollbringens anzuſchauen wäre. Nichts iſt nachdrücklicher zurückzuweiſen als eine ſolche Auffaſſung einer Ekdal-Natur mit den großen Worten und den kläglichen Taten. Was er geſchaffen hat, ſeit er in Dresden ſich ſelber fand, ſind vollwertige Zeugniſſe darſtelleriſchen Genies; ſind Werke von ſo abgerundeter und vollkommener Form, daß ſie zu unſerem koſtbarſten Kulturbeſitz gehören. Es gibt wenig Stätten deutſcher

Kunst seit dem Ausgang des Mittelalters, wo man die Weihe der Unsterblichkeit glühender empfindet, als den Rungesaal und die mit Zeichnungen gefüllten Mappen der Hamburger Kunsthalle: dort ist heiliger Boden; das Vermächtnis dieses Großen besteht ja nicht bloß in den „Tageszeiten" und was zu ihnen gehört; seine Bildnisse und religiösen Gemälde, seine Illustrationen, ja seine Blumenskizzen und Scherenschnitte atmen den gleichen Geist unsterblichen Schöpfertums. Aber es weht um ihn auch der Hauch tragischen Verhängnisses, wie um Hans v. Marées (und mit dieser Zusammenstellung ist ihm von allen Beurteilern Meier-Graefe zweifellos am nächsten gerückt): das Los des Einsamen, den seine ungeheure Aufgabe zermalmt. Vielleicht ist Runge dem deutschen Ideal des Künstlers noch näher gekommen, weil er seine Aufgabe so allseitig und im tiefsten Sinne romantisch erfaßte, nicht bloß als Formproblem; und weil ihn das ungeduldige Schicksal im Augenblick des Vollendenkönnens der Welt entzog. Das jedenfalls muß man festhalten: daß sein Wesentliches noch jenseits aller Beschwingtheit und kraftvollen Süße der ausgeführten Dinge zu suchen ist.

Die neue Landschaftskunst, von der Runge und Tieck in ihren ersten Gesprächen schwärmten, kristallisierte sich durch die Bekanntschaft mit Jakob Böhme in der Idee einer Quelle, die so weit gefaßt war, daß sie in einem Bilde ausgeführt wohl ein Monstrum abgegeben hätte. Sie stellte in der Tat nichts anderes vor, als die Keimzelle seiner späteren Entwürfe, die sich sehr bald darauf, in den ersten Tagen des Jahres 1803, in der Endform der „Tageszeiten" einfanden. Es liegt beinahe ein ganzes Jahr zwischen der aufwühlenden Unterredung mit Tieck und dieser Konzeption. Aber abgesehen davon, daß Runge noch am Triumph des Amor und der Lehrstunde der Nachtigall zu arbeiten hatte, so bedeutete ihm dieses Jahr 1802 eine Zeit tiefer Depression: zu dem Liebesleid um die ihm zunächst versagte Geliebte traten die Zweifel, die mit dem Durchbruch künstlerischer Schöpferkraft bei einem tief angelegten Gemüt wohl immer verbunden sind, und in denen sich seine Ideen erst klären mußten. Mit der Gewißheit des Liebesglückes erhob sich dann auch, seit Ende 1802, siegreich das Glück des Schaffens zu nie gekannter Höhe. Hören wir ihn selbst darüber an seinen Bruder, am 27. November 1802 (H. Schr. I, 19ff.):

„Das Bild soll eine Quelle werden im weitesten Sinne des Worts: auch die Quelle aller Bilder, die ich je machen werde, die Quelle der neuen Kunst, die ich meyne, auch eine Quelle an und für sich. —

Es muß dir, und jedem auch, heimlich so seyn, wenn Du an einer Quelle oder an einem Bach liegst, wo es recht stille umher ist, und es rieselt und rauscht nun über den Steinen, und die Blasen zerspringen, und die muntern Töne, die so aus der Tiefe des Felsens und des Bornes kommen, als wenn sie sich nun lustig in die weite Welt wagen, jeder Ton kennt seine Blume und spielt um den Kelch und wiegt sich in den Ästen der Bäume, es muß einem so vorkommen, als wenn diese Steine die Finger der Nymphe wären, und sie spielte bloß mit dem Wasser, und entlockte der Harfe diese muntern Töne. Die Blasen gleiten durch ihre Finger und es hüpfen muntre Kinder heraus, wenn sie zerspringen, und gleiten in das Schilf hinab, und die Lilie steht im höchsten Licht, die Rose sieht von unten hinein in den Kelch und die weiße Lilie erröthet von dem glühenden Kuß. Sieh, so freut sich die Welt des Lichts, das Gott ausgehen ließ, sie zu trösten. Recht in dem Mittelpunkt der Erde, da sitzt die arme Seele und sehnet sich zum Licht, wie wir uns hinein sehnen. So gestaltet sich die Erde wie das Embryo im Ey, und wann die große Geburt der Welt vor sich geht, dann wird sie erlöset werden. Und, wie Jakob Böhme meynt, der Teufel hat die Erde verbrannt und nun die Seele da eingeschlossen, aber die Barmherzigkeit Gottes währet ewiglich, und Gott sprach: es werde Licht! Denn Gott war vor dem Licht, und ist größer als das Licht, und das Licht war vor der Sonne, denn das Licht ist die Nahrung der Sonne; und das Licht scheinet in die Finsterniß und die Finsterniß begriffen es nicht; da gab Gott den Menschen die Farbe, und das lustige Leben quillet aus der Tiefe des Brunnens, und nun gebieret die Erde die Menschenkinder und wir haben seynen Tag gesehen und gehen lustig auf der Erde herum; innerlich sehnen wir uns zum Licht, und unsre liebe Mutter in der Erde hält uns fest und wir können es nicht lassen, die Erde zu lieben, und sie grüßt uns in jeder Blume, und wir erkennen sie und hören ihre Stimme, und wie die geoffenbarte Religion uns die Dreyeinigkeit erschließt, so erschließt sie uns die Dreyeinigkeit der Farbe, aber der Teufel streut dazwischen Unkraut und giftige tückische Blumen, wie das Bilsenkraut und die giftigen Pilze, in welche er die hölliſchen Farben mahlt, aber es wächst keine liebe Blume in ihrer Nähe, also sollen wir uns auch hüten, wie die Blumen sich hüten, vor der bösen Gemeinschaft, daß er uns nicht verschlinge.

Das Bild ist so: Die Nymphe liegt an der Quelle und spielt mit den Fingern

im Wasser, und die Blasen werfen sich groß auf, und die muntern Knaben sitzen in den Blasen und wollen heraus, und wie diese zerspringen, fliegen sie in die Blumen und Bäume; der Charakter der Jungen ist völlig übereinstimmend mit den Blumen, zu welchen sie gehören, so daß sie uns ordentlich körperlich den Begriff von den Blumen geben. Die Lilie steht im höchsten Licht und die Eiche breitet wie ein Held die Zweige über sie hin; aber der Teufel jagt aus der Pfütze auch Geister heraus, und sie fliegen in den Schatten auf der Wüste, und gesellen sich zu den giftigen Kräutern. Das höchste Licht muß auf die Lilien fallen und in diesem Sinn alles völlig geordnet seyn. Es muß angehen, und ich bin gewiß, daß ich es auf eine mehr oder weniger verständliche Weise herausbringen werde und für den, der nicht gar blödsinnig und dumm ist, wie eine jede Blume doch immer einen menschlichen Charakter hat; grade nur, daß ich sie immer mit diesem zusammenstelle. Es ist ein schweres Unternehmen, und es wird, wenn auch alles weit unter Lebensgröße ist, denn bloß die Nymphe muß lebensgroß seyn, immer ein großes Bild. Auf solche Weise lassen sich hernach durch Blumen gar herrliche Gedanken angeben, aber immer so, daß man die Jungen dabey macht, wie ich denn glaube, daß, so lange ich lebe, es nicht möglich seyn wird, die Blumen so zu verstehen. Auch muß man erst sehen, wie die Welt das aufzunehmen im Stande ist. Daß man die Idee ausspricht, kann zu nichts dienen, diese muß durch nachfolgende Bilder, wo alle Blumen einzeln wieder darauf vorkommen, immer nur wieder in Anregung gebracht und erklärt werden. So wie ich auch an ein Bild denke, wo wir der Luft, und Felsen, Wasser und Feuer, Gestalt und Sinn geben können. Auf diese Weise könnte einst, was wir jetzt noch nicht einsehen können, aus dieser Kunst die Landschaft hervorgehen und eine bleibendere herrliche Kunst werden. Denn von Gott sollst du dir kein Bild machen, weil du es nicht kannst. Gott ist nicht von des Menschen Verstand und Sinn zu begreifen, und durch kein Kunstwerk darzustellen. Aber wenn die Kunst auf diesem bescheidenen Sinne bleibt, wenn sie sucht, unsre allerhöchste Ahnung unsers Zusammenhanges darzustellen, so ist sie an ihrer Stelle und gar etwas Achtungswürdiges."

Noch mehr geht er aus sich heraus, wenn er unterm 1. Dezember 1802 an Tieck selber schreibt (H. Schr. I, 24f.):

„Es sind mir so verschiedene Gedanken gekommen, die mir doch viel Grund zu haben scheinen, und ich kann sie noch gar nicht zum Wanken bringen, so daß ich

faſt meyne, ſie ſtehen feſt. Ich glaube, daß ich Sie nun ein wenig verſtehe, was Sie eigentlich unter Landſchaft meynen. In der ganzen alten Geſchichte haben, wie es mir ſcheint, alle Künſtler immer dahin geſtrebt, in den Menſchen das Regen und Bewegen der Elemente und Naturkrafte zu ſehen, und auszudrücken: wie im Homer und in der eigentlichen Geſchichte immer nicht ſowohl die Menſchen individuell, ſondern ſo genommen ſind, wie die gewaltige Zeit ſich in ihnen geregt hat; auch im Shakeſpeare; und vorzüglich in allen den antiken Bildern, und dies wäre ſo nach meinen Gedanken wohl das Abzeichen und der beſtimmteſte Unterſchied der hiſtoriſchen Kunſt von der Landſchaft; auf ſolche Weiſe ware auch nach dem jüngſten Gericht von Michelangelo nicht gar viel mehr möglich geweſen. — Die Landſchaft beſtande nun natürlich in dem umgekehrten Satze, daß die Menſchen in allen Blumen und Gewächſen, und in allen Naturerſcheinungen, ſich und ihre Eigenſchaften und Leidenſchaften ſähen; es wird mir bey allen Blumen und Baumen vorzüglich deutlich und immer gewiſſer, wie in jedem ein gewiſſer menſchlicher Geiſt und Begriff oder Empfindung ſteckt, und es wird mir ſo klar, daß das noch vom Paradieſe her ſeyn muß; es iſt grade ſo das reinſte, was noch in der Welt iſt, und worin wir Gott, oder ſein Abbild — nämlich das, was Gott zu der Zeit, da er die Menſchen ſchuf, Menſch geheißen hat — erkennen können. Denn weiter ſoll ſich doch wohl der Menſch kein Bild von Gott machen, er kann es auch nicht. — Es iſt mir ſo klar, daß doch die Blumen wenigſtens mir ſehr verſtandliche Geſchöpfe ſind, und ich ſollte denken, daß ich es durch mein Leben ordentlich dahin bringen könnte, daß ſie ſchon recht viel verſtanden würden, wenn man es nur auf eine geſcheute Art anfinge: und ich will Ihnen ſagen, wie ich meyne, daß ich mir und dem werthen Publicum, wenn dem darum zu thun iſt, ordentlich ein Thema aufgeben, und es hernach immer wiederholen und völlig durchführen könnte.

Sie wiſſen von der Idee mit der Quelle: ich habe öfters mit Ihnen davon geſprochen, und von daher ſind mir alle dieſe Gedanken gekommen. Ich wollte nämlich auf dieſem Bilde alle bekannten Blumen machen, die ich kenne, und die Bedeutung haben, und die haben ſie alle, wenn wir ſie nur recht darauf anſehen. Nun würde ich durch die Kompoſition der Blumen jene ganze Idee von der erſten Entſtehung an auszudrücken ſuchen, ſo daß die Lilie im höchſten Licht ſteht, wo ſich die rothen, gelben und blauen Blumen herumdrängen, und wo der Eichbaum wie ein

Held die Zweige über sie streckt. So sollen nun durch die muntern Töne aus der Quelle, die sich in die Blumen verlieren, die Blumen erst die Bedeutung erhalten, und in denselben muß eigentlich dieselbe Komposition seyn, so daß dies ein Übergang ist. Wie der Geist in den Blumen ist, so auch in den Bäumen. Es ist freylich nöthig, daß man mit den Figuren nun auch den rechten Punkt in der Blume trifft, das, denk ich, soll sich aber schon finden; es kömmt da alles auf Courage und die Übung an: kann doch ein Schlächter sich mit dem großen Schlächterbeil zwischen die Zehen hacken, ohne sich zu schaden. Nun meine ich, auf solche Weise, daß immer bey allen Blumen-Kompositionen grade die menschliche Empfindung dabey gemahlt würde, die dabey gehörte, müßten sich die Leute nach und nach daran gewöhnen, diese auch immer dabey zu denken. Das ließe sich nun freylich so geschwinde nicht erlangen, aber deswegen meyne ich auch, daß ich für meine Lebenszeit nie eine Blumen-Komposition ohne Figuren machen wollte. — Das Rechte kann ich nun nicht so sagen, und viel weniger schreiben, wie ichs meyne. Ich wollte nämlich das, wie ich zu den Begriffen von den Blumen und der ganzen Natur gelangt bin, wiedergeben in Bildern; nicht was ich mir denke und was ich empfinden muß, und was wahr und zusammenhangend darin zu sehen ist: sondern wie ich dazu gekommen bin, und noch dazu komme, das zu sehen, zu denken und zu empfinden; so den Weg, den ich gegangen bin, und da müßte es doch curiös seyn, daß andere Menschen das so gar nicht begreifen sollten. Es ist nur das, was ich zuvörderst wollte, viel schwieriger und man muß sich selbst gewaltig attrapieren können; aber jenes andere kann mir nicht viel helfen. An den meisten Tagen ist es zwar nicht möglich, sich so darzustellen, ohne närrisch zu werden, allein die sind auch nicht dazu da, und es gibt sich alles durch Gewohnheit. Die Sache würde für jetzt fast weit mehr zur Arabeske und Hieroglyphe führen, allein aus diesen müßte doch die Landschaft hervorgehen, wie die historische Komposition doch auch daraus gekommen ist. So ist es auch nicht anders möglich, als daß diese Kunst aus der tiefsten Mystik der Religion verstanden werden müßte, denn daher muß sie kommen, und das muß der feste Grund davon seyn, sonst fällt sie zusammen, wie das Haus auf dem Sande."

Hier leuchtet nun sein Programm der „Tageszeiten" schon völlig erkennbar durch die Einkleidung des Quellenmotives hindurch (das in der „Mutter" und dem

„Dichter an der Quelle" noch Verwertung fand): das Zentralproblem der Farbe, die von den Gegenständen ausgeht, aber zum Träger religiöser Mystik emporsteigt, aus der allein sich ihm das Ganze erklärt; die Blumen und ihre Genien als Kräftesymbole, die Andeutung des arabeskenhaften Charakters und der daraus schließlich hervorgehenden neuen Landschaftskunst, die als symbolische Darstellung Gottes die alte Historienmalerei abzulösen hat.

Das Auseinandertreten der Einheitsidee in die der „Vier Tageszeiten" beruht nun augenscheinlich ganz auf Runges Erfindungsgeist und entspricht seiner stark poetisch und zugleich ornamental gefärbten Veranlagung. Es gibt auch hier wieder ein sehr verbreitetes Mißverständnis zu beseitigen: als ob dieses Ornamentale, wie er es selber nennt: „Arabeskenhafte" eine kunstgewerbliche Beschränktheit seiner Begabung darstelle. Vielmehr geht diese durchaus auf das Monumentale, das heißt Darstellung bedeutender Gegenstände in architektonischer Ordnung. Er konzipiert die „Tageszeiten" als „Zimmerverzierung", das heißt bei der gehaltvollen Schwere ihrer Hieroglyphik, als Fresken. Das alles wäre natürlich nur ein poetischer Traum, wenn nicht seine Entwürfe selber den Charakter des Monumentalen in sich trügen, und zwar schon die ersten Zeichnungen der „Tageszeiten". Sie gehen als Dekoration über alles hinaus, was der Zeit an Fresken gelang, und sind in riesenhaftem Maßstab — Runge schwärmt von 24 Fuß Höhe — gerade so gut zu denken, wie die Lebensgröße den Fresken der Casa Bartholdy angemessen ist. Daß nebenbei die Ornamentik Schinkels auf seine Anregungen zurückgeht, daß Runge Entwürfe zu Stickereien, Buchumschlägen, Spielkarten usw. gemacht hat, wird als Argument gegen seine Monumentalität wohl kaum anzuführen sein.

So entwarf und zeichnete er die vier Blätter in der Gestalt, wie sie uns die Radierungen überkommen haben, in der ersten Hälfte 1803: eine schwere, von ihm selber als höchst mühselig empfundene Leistung, weil alles in reinen klarsten Umrissen wirken mußte und es kein Ausweichen vor irgendeiner Schwierigkeit gab. Man wird auch sagen können, daß die zeichnerische Form dem Stande seines damaligen Könnens entsprach und er sie voll ausgeschöpft habe; ebenso aber, daß die Blätter als Produkt der Umrißkunst etwas schlechthin Vollendetes darstellen. Er selber hat sie zwar durchaus farbig empfunden und seinen Freunden ihre koloristische Absicht genau beschrieben. Daß es aber mit einer bloßen Kolorierung der vorliegenden

Umrisse nicht getan war, beweist nichts schlagender als seine eigne gründliche Umgestaltung des „Morgens", als er an die Ausführung in Ölfarben ging.

Nein: der lineare Charakter der deutschen Kunst zeigt sich ganz offenkundig, beispielhaft herrlich in den Radierungen der „Vier Zeiten". Wenn man sie unbeschwert von Deutungsabsichten als „Arabesken" auf sich einwirken läßt, ist der Eindruck tiefer, als ihn alle Kommentare vermitteln können. Die Musik der Linien und die innere Notwendigkeit der Verhältnisse wirken bezaubernd. Und gerade das, was klassizistisch an ihnen ist: die Strenge der Symmetrie und die Reinheit der Proportionen, die vollkommene Bildung der Körper und Gewänder — dient ja nicht dem äußeren Zweck einer leeren Attitüde, sondern der Darstellung eines Gehaltes, den man auch im bloß Arabeskenhaften als Reiz des Geheimnisvollen und Unergründlichen mitempfindet. Es ist unmöglich, die Linie als schönen Schein zu isolieren, so vollendet sie in diesem auch ruht: man braucht sich nicht versucht zu fühlen, nach der symbolischen Bedeutung dieser Blumen und Knaben, dieser Bewegungsrhythmen und Rahmen zu fragen, aber man ist immer genötigt, ihre bloße Erscheinung mit einem Geheimnis zu umkleiden, das das Musikalische ihrer Rhythmen zur Weltbedeutung erhöht, wie die Sätze einer Beethovenschen Symphonie. Das ist die Wirkung der bedeutenden Form, die durch sich selbst besteht. Nicht akzessorisch tritt aber die Symbolik und Traumtiefe hinzu, sondern sie strömt freiwillig aus den Linien, wie der Sinn aus den Lettern des Buches. Dabei braucht man sich aber gar nicht um die „wirkliche Bedeutung" zu kümmern. Das freudig Aufsprießende und jubelnd Helle des „Morgens" und das klingende Hinabsinken und Adagio der milden Beruhigung in seinem Abend-Gegenstück, die vollendet in sich ruhende Gegenwärtigkeit (die Zeit steht still, sie rundet sich zum Kreis) im Mittag und das starre Lastende, das bang abwartende Dunkel der Nacht offenbaren sich aus der bloßen Anschauung und deuten sich auch ohne Titel als Umschreibungen allgemeiner menschlich-naturhafter Empfindungen, schwer vom Rhyhtmus der Mystik.

Vieles ließe sich über die holden Bildungen und die ernste Naivität der Kinder und Frauen, über die himmlische Wahrheit der Blumen und ihre geistvolle Bewegungsrhythmik sagen. Der Typus der Kinder namentlich im Morgen und Abend ist von erlesener Ausdruckskraft und echt Rungescher Prägung; es gibt kaum ein Gegenstück einer so vollkommenen Schönheit aus der Einbildungskraft, es sei denn

bei Carstens oder Prudhon, näher noch bei Marées. Eines vermißt man hier fast völlig, was in seinen späteren Werken so fest gegründet steht: die Raumbildung und die Körperhaftigkeit in ihr. Er beherrschte sie wohl noch nicht ganz, obwohl die Lehrstunde der Nachtigall schon die besten Ansätze dazu zeigt; aber es war für diesen linearen Stil auch nicht notwendig. Hier wird noch alles symbolisch in der Fläche ausgedrückt, und die Realität der perspektivischen Tiefe ist nicht nur kein Erfordernis der Darstellung, sondern würde ihrer Eindringlichkeit vielleicht entgegenwirken. Es ist damit ähnlich bestellt wie mit der Malerei der Ägypter und mancher Erscheinungen der Gegenwart, wie zum Beispiel der Holzschnitte Campendonks: das schlicht Überzeugende der Erzählung beruht auf dem Flächenmäßigen des Stils. Insofern sind diese ersten Lösungen der Rungeschen Ideen sogar reiner als seine späteren Malereien, weil sie durch ihre Abstraktion vom irdischen Raum ganz in den Sphären des romantischen Sinnbildes bleiben und die Linie doch das kräftigste Ausdrucksmittel des Geistigen darstellt, unbeschwert von materiellen Vorstellungen. Durch Umrißzeichnung versinnlichte Genien sind glaubhafter in ihrer Transzendentalität als körperlich gemalte: eine Ketzerei gegen den Glauben an die allmächtige Ölfarbe, die dem romantischen Empfinden nur gerecht wird.

Gehen wir zur Deutung der Hieroglyphe über, so genügt es wohl, auf das Wesentlichste hinzudeuten, da zu den sehr ausführlichen Darlegungen von Görres, Milarch, Daniel Runge und in jüngster Zeit von Aubert, Wolfgang Roch und Siegfried Krebs wohl kaum noch Wesentliches hinzuzufügen ist. Zunächst gebührt das Wort Runge selber, welcher sich darüber in seinen Briefen an Daniel vom 30. Januar und 22. Februar 1803 ausläßt:

„Ich will dir doch einmal die vier Zeichnungen von den „Tageszeiten" einigermaßen beschreiben. — Die erste: Unten ist ein leichter Nebel, aus welchem eine große Lilie gerade herauswächst. Vier Knospen fallen von beiden Seiten in Bogen wieder herunter, auf welchen vier Kinder sitzen, die Musik machen; die Knospen tun sich auf, und es fallen Rosen und bunte Blumen heraus auf den Nebel, der sich von ihnen färbt. In der Mitte des Bildes steigt die aufgeblühte Lilie, hell wie ein Licht schnurgerade in die Höhe, und in dem Kelche auf jedem Blatte sitzt ein Kind; die beiden mittleren nach vorn haben sich umfaßt und sehen einander in die Augen, die beiden zur Linken vertiefen sich mit dem Blick in den Kelch, und die beiden zur

Rechten in das, was über ihnen ist, nämlich die Staubfäden, auf welchen drey stehen und sich umfaßt halten, und das Pistill der Lilie in die Höhe halten, auf welchem die Venus — der Morgenstern — sitzt, dieser wird vergoldet. Der Himmel ist oben ganz dunkelblau, welches sich allmählich heller gegen den Nebel nach unten verliert, so daß die Lilie mitsamt den Kindern wie ein großes Licht erscheint. Auf beiden Seiten fallen die Wolken herunter, deren Ränder hell beleuchtet sind. Nach unten sammelt sich das Farbige immer mehr, so daß es einen Sonnenaufgang bildet, der eben nicht leicht darin zu verkennen seyn wird. Das Licht ist die Lilie, und die drei Gruppen haben, wie sie gestellt sind, wieder Beziehung auf die Dreyeinigkeit. Die Venus ist das Pistill, oder der Mittelpunkt vom Licht, und dieser habe ich mit Fleiß keine andre Gestalt als den Stern gegeben. — So wie hier nun das Licht die Farbe vertreibt, so verschlingt in dem Gegenstück hiezu die Farbe das Licht. Dies ist nämlich das zweyte, oder der Abend.

Hier sinkt die Lilie in die Wolken hinunter. Die zwey vordern Kinder sinken in der Mitte sich in die Arme und küssen sich, die zwey zur Linken sinken in den Kelch hinein; und die zur Rechten heben die drey von den Staubfäden herunter, die Venus sinkt auch nieder und die Verhältnisse drücken sich mehr. Leichte Wolken schlingen sich um die Lilie, und zur Seiten brechen auf dem Horizont Rosen heraus, die ganz auseinandergeblühet sind. Zur Rechten sitzt ein Junge darin mit einer Posaune, und links einer mit einer Trompete, die die Rosen ordentlich mit den Füßen auseinandertreten. Nun schlingt sich die Rosenranke höher und schließt sich röther bis gegen die Venus, wo ein Paar Kinder auf Knospen sitzen mit klingendem Spiel. Dann geht der Bogen noch höher hinaus, die Knospen werden immer dunkler roth und berühren sich mitten im Bilde, so daß sich der Kuß von unten in ihnen bespiegelt; auf diesen Knospen beschließen ein Paar Kinder mit Flöten den Untergang. Nun steigt zwischen diesen eine Mohnblume hinauf, und wie sich unten alles von den Seiten nach der Mitte hinein gesenkt hat, so steigt hier der Mohn in großen Bogen hinauf. Das Licht wird wie hier das Grün von den Mohnblättern ganz kalt, und zwey Kinder, die auf den Bogen sitzen, spielen auf dem Waldhorn. Von höher herab senken sich Mohnköpfe, auf welchen zwey Kinder einschlafen, eine große verschleierte Gestalt schwebt von der Mitte empor, über ihr der Mond. — Wie diese beiden Bilder nun nur den höchsten Begriff von der Lilie und Rose auszu-

drücken suchen und beide nur die rothe Farbe aussprechen, so kommen dann zwey, welche das Blaue und Gelbe ausdrücken. Das Blaue beherrscht nach meiner Ansicht den Tag, und das Gelbe die Nacht. Den Tag will ich ein andermal beschreiben, weil ich ihn noch nicht aufgezeichnet habe, die Nacht ist auf folgende Weise vorgestellt:

Unten steht in der Mitte eine aufgeschlossene Sonnenblume. Auf den Seiten beugen sich Feuerlilien heraus. Über der Sonnenblume gibts so kleine Sternblumen, die wie gelbe Funken davonfliegen, über diesen drei Feuerblumen, und zwei Büsche Nachtviolen beschließen als der Rauch zu beiden Seiten dieser Flammen. Über dem Rauch fliegen ein Paar Engel, welche das Bild in der Hälfte bedecken. — Unten sitzen auf jeder Seite eine Gruppe von Kindern eingeschlafen, und hinten ganz im Dunkeln liegen zwei Schlafende, wo aus der Finsternis Aurikeln wie Eulenaugen herausseben, Fingerhutsblumen, die so ein schief Maul ziehen, Storchschnäbel, Distelköpfe und allerlei wunderliche Gestalten. — Auf der Mitte des Bildes steigt nun wieder als weibliche Gestalt die Nacht aus einer Mohnpflanze hinauf, die Mohnblumen bilden zu jeder Seite von ihr einen großen Bogen, vier hangen rechts und links vorne herüber und auf jeder Blume sitzt ein Knabe, der still und schnurgerade vor sich weg sieht, alle sind sie ganz en face und ernst, über jedem steht ein Stern, so daß diese obere Regularität ganz den Eindruck macht wie das Himmelsgewölbe. — In dem Tage kommt die Lilie wieder, aber ohne Figuren, weil wir in die Sonne doch nur abends und morgens hineinsehen können, d. h. wo die Erde sich durch das Rote dem Licht nähert. Warum ich aber blau als Tag, und gelb als Nacht, beantwortet euch einmal selbst.

Du siehst wohl, daß, indem ich nur so leichte Dekorationen machen wollte, ich wider Willen grade das größte von Komposition hervorgebracht habe, was ich noch gemacht, denn alle vier Bilder gehören genau zusammen und ich habe sie ganz bearbeitet wie eine Symphonie. Ich werde, da ich darin die vier Hauptideen und das Ganze habe, ohne Schwierigkeit die Verbindung durch leichte Arabesken bewirken können. Als Zimmerverzierung wird es eine etwas schwere Kost, das tut aber nichts, denn aus diesen Entwürfen lassen sich nachher mit Leichtigkeit sehr viel kleinere Sachen hervorbringen, und verständlich sind sie mehr, als ich anfangs dachte.

— Sonntag habe ich dir nicht geschrieben, weil ich den Tag fertig kriegte und nicht aufhören wollte zu arbeiten, nun will ich dir auch sagen, was meine

Angſt geweſen iſt, die ich nicht verſtanden habe, es war eben der Tag, der eine ſchwere Geburt geweſen, „wenn aber das Kind zur Welt geboren, denket man nicht an die Angſt, um der Freude willen". — Ich habe da nun oben die Lilie durch einen Kornblumenkranz geſteckt, die Sonne ſehen wir am Tage nicht an, wir ſind im Bilde ſelbſt und freuen uns der Lebendigkeit unſrer lieben Mutter Erde und ihrer Fülle und Gaben. So ſitzt denn die Mutter unten in einer Niſche, deren Rand von Aprikoſen, Kirſchen, Johannisbeeren, Pflaumen und Weintrauben iſt. Unten zu ihren Füßen quillt das lebendige Waſſer heraus. Vor ihr trennen ſich die beiden Geſchlechter am Tage zur Arbeit und zum Leben, zwiſchen ihnen blühen zwey Vergißmeinnicht, welche die Trennung ausſprechen, auf beiden Seiten ſind nun neben den Figuren Brenneſſeln, dann bückt ſich auf jeder Seite eines, um ein Veilchen zu pflücken, wobey ſie ſich nacheinander umſehen, weiter kommt eine große Diſtel und vor dieſer ſteht eine Glockenblume (auf der andern Seite eine Hyazinthe), an welcher ein Kind wie läutend ſteht. Hinten wächſt neben der Laube zu beiden Seiten eine blaue Iris, deren Schilf ſich über der Laube zuſammenbiegt, wo in der Mitte zwey Kinder die Mahlzeit zuſammen halten. Hinter allem dieſen ſchießt auf der weiblichen Seite Flachs, auf der männlichen ſteigen Kornähren auf. — Ich habe jetzt in allen Bildern das ſchwerſte, den reinen Zuſammenhang überſtanden, die Rahmen finden ſich von ſelbſt. Den Morgen habe ich ganz wieder durchgearbeitet, und es iſt bey weitem das beſte, daß ich nun kein Wort weiter darüber ſpreche, bis ich es euch recht ſelbſt zeigen kann." —

Über die tiefere Symbolik der Blätter und die chriſtlichen Sinnbilder der Rahmen hat ſich Runge nicht ſo zuſammenhängend ausgeſprochen. Von einer geheimnisvollen Feierlichkeit und Gedrungenheit erfüllt ſind die „Rubriken zu den vier Tageszeiten" (H. Schr. I, 82):

„Der Morgen iſt die gränzenloſe Erleuchtung des Univerſums.

Der Tag iſt die gränzenloſe Geſtaltung der Creatur, die das Univerſum erfüllt.

Der Abend iſt die gränzenloſe Vernichtung der Exiſtenz in den Urſprung des Univerſums.

Die Nacht iſt die gränzenloſe Tiefe der Erkenntniß von der unvertilgten Exiſtenz in Gott.

Diese sind die vier Dimensionen des geschaffenen Geistes. Gott aber wirkt Alles in Allem, wer will gestalten, wie Er den Geschaffenen berührt?"

Daniel und Aubert haben Figuren, Allegorien und Blumen der Rahmen ins einzelne auseinandergelegt. Es ist dies alles vielleicht nicht so wichtig zu nehmen, wenn es auch Runge mit nachdrücklichem Ernst als unentbehrliche Voraussetzung ansah und darüber auch die, ursprünglich Tieck zugedachte, poetische Beschreibung begann. Die Idee als Gesamtkunstwerk erforderte aber auch einen, wenn möglich noch in Musik gesetzten Text in gebundener Rede. Da er so wenig zustande gekommen ist, wie die architektonische Unterbringung, ja nur die gemalte Fassung der Tageszeiten, so mag hier eine kurz zusammenfassende Darlegung der Grundidee genügen.

Gestützt auf die mystischen Qualitäten der Zahl, gibt Runge in den „Vier Zeiten" zugleich ein Symbol der Tages-, Jahres- und Weltzeiten und des menschlichen Lebens. Der ewige Kreislauf der Gottnatur, Geburt, Aufstieg und Vergehen, spiegelt sich in ihnen. Aber damit kreuzen sich andere Ideen mystischer Religiosität: der Dualismus aller Wesen, ihre Trennung in Geschlechter und die Sehnsucht nach Wiedervereinigung, in Böhmes tiefsinniger Lehre von Adams Androgynennatur und Fall dargestellt, von Baader, dem romantischen Philosophen erneut, die Farbensymbolik, in der das Mysterium der Dreieinigkeit aufleuchtend erscheint, auf den drei Grundfarben Rot, Blau, Gelb sich aufbauend: der Kampf des guten Prinzipes (des Lichtes) mit dem bösen (der Dunkelheit), die Erlösung aller Kreatur in der göttlichen Liebe, in Christi Opfertod. Wieviel ein deutscher Denker und Maler in die einfachen Gegebenheiten von Blumen und Farbe hineingeheimnissen kann: es bleibt doch immer die Klarheit des Grundgedankens gewahrt und seine Romantik in künstlerische Form gebunden, weil er überall vom Sichtbaren ausgeht und zu ihm zurückkehrt. Schlüssel zu den Rätseln der Tageszeiten, die so leicht durch Anschauung sich lösen, ist letzten Endes das Triumvirat der Farben, so sonderbar das angesichts der Umrißstiche klingen mag. Die Offenbarung des Blau im Tag als Sinnfarbe Gottvaters, des Weltenschöpfers und Erhalters, das Rot im Morgen und Abend, für den Mittler zwischen Himmel und Erde, Christus, das Gelb in der Nacht, als dem tiefsten Geheimnisse im Heiligen Geist, der als Tröster und Zuversicht der Vereinigung mit dem Universum erscheint.

Ihre altbiblischen Symbole thronen in dem Rahmen wie die geheimen Siegel des ganzen Geschehens, verknüpfen sie zur Einheit und fordern zur Ergänzung durch ihre Grundfarben auf, von denen Runge schon im ersten Stadium des Werdens ausgeht, und die er in allen seinen Briefen darüber in den Vordergrund stellt.

Diese Hauptfarben bestimmen auch die Wahl der Blumen auf jedem Blatte, wovon nur genannt seien: Lilie als Licht, und Rose als Repräsentant des Rot im Morgen und Abend, Korn- und Glockenblumen für das Blau des Tages, Sonnenblumen und andere für das Gelb des Feuers in der Nacht. Ebenso entspricht das Musizieren der Knaben, beim Morgen hell und klingend, beim Abend tief, elegisch in der Wahl der Instrumente („Dämmerungsmusik", dem erregten und flammenden Charakter der Übergangszeiten. Man mag solche und noch weitergehende Symbolisierung verworren finden: sie ist nichts als Weiterführung und Orchestrierung der einmal geweckten Melodien und von unwiderstehlicher Folgerichtigkeit des Romantischen. Denn nicht zu vergessen ist, daß zu dieser besonderen Geistesart nicht nur die Assoziation christlicher Mystik mit Blumen, Genien und Farbe gehört, sondern auch in besonderem Maße die Synästhesie, das heißt die gleichzeitige und durch einander bedingte Empfindung verschiedener Sinneswahrnehmungen, vor allem von Farben und musikalischen Klängen. Tiecks Schriften sind voll von ihren Ausstrahlungen, aber wahrhafte Form angenommen hat sie wohl erst bei Runge, in dem sich alle Strahlen romantischen Geistes konzentrieren. Das flammende Rot und der Duft der Rose vermischen sich in seiner Vorstellung untrennbar mit dem schmetternden Ton der Posaune, das schmerzliche Flammen des Mohnrots mit „des Waldhorns süßem Klang". Und ihr eng verbundenes Wesen tritt sichtbar in Erscheinung auf dem vielleicht schönsten Blatte, dem „Abend", und weckt das gleiche vielfältige Echo in unseren Sinnen: die Suggestionskraft der romantischen Linie ist außerordentlich und von einer solchen Unentrinnbarkeit des Zauberringes, wie bei keinem romantischen Dichter. Wir haben das Gegenstück zu Wagners Tonmalerei vor uns, aber reiner, naiver und auf das Gebiet der Anschaulichkeit projiziert.

Indessen ist mit der Betrachtung der „Vier Zeiten", und ginge sie bis zur Erkundung der letzten Geheimnisse und Schönheiten, ihre Bedeutung für die deutsche

Kunst nicht erschöpft. Sie stellen nicht nur das vollkommenste und zusammenhängendste Bekenntnis romantischen Geistes in der Kunst dar und sind als Keimzelle vieler späterer Erscheinungen zu betrachten, denn ihre Wirkung war viel fruchtbarer mittelbar und unterirdisch als unmittelbar: vielmehr begleitet ein kaum erwartetes praktisches Moment von Anfang ihres Entstehens bis zu Runges letzten Tagen ihr Wesentliches und erlaubt uns, sie in einem viel umfassenderen Sinne als Symbol der Zeit und ihrer edelsten Bestrebungen zu begrüßen. Runge ging von einer dekorativen Idee bei ihrer Schöpfung aus, die freilich von ihrem geistigen und künstlerischen Wert ungemein rasch überflügelt wurde, aber als fester und brauchbarer Kern sich dauernd bei ihm behauptete und zweifellos auch zu bedeutenden Resultaten im Handwerklichen geführt hätte, wenn er seine Absichten hätte ausführen dürfen. Schon bei der ersten Konzeption schreibt er darüber an seinen Vater den ungemein wichtigen, grundlegenden Brief vom 13. Januar 1803 (H. Schr. I, 28):

„Ich werde es mir nie herausnehmen, Leuten, die in ihrem bürgerlichen Leben fest und getrost das Ihrige getan, und sich selbst darin erkannt und in einem Sinn sich fertig gedacht und gearbeitet haben, zu sagen: Das ist nichts, denn ich bin es lebendig überzeugt, daß das Alles ist, und daß, wenn das der Künstler nicht auch erlangt, er nichts ist. Es muß ein Künstler freylich in sich einen tiefen Raum haben, und die Elemente der Welt in sich zu erkennen und zu ergründen suchen, und die allertiefste Schwärmerey und Leidenschaft des menschlichen Gemütes nur eben wie andere Naturerscheinungen fest ergründen, und betrachten, wie alles doch nur auf den einen innigen Punct deutet, wodurch das Licht in die Welt gekommen ist; es kann auch, wer es zu etwas Außerordentlichem bringen will, nicht genug ein Idealist (nicht bloß zum Spaß) seyn und alles, was lebt und existiert, mit in seine Idee von der Welt und ihrem Zusammenhange ziehen, und je tiefer die innere Erkenntnis in uns wird, je breiter wird unser Plan und Übersicht nach außen und desto gewaltiger und umfassender kann der Mensch würken, wenn Gott es ihm verleiht, daß er der Glückliche seyn soll, der dieses Evangelium verkündigt. Gleichwohl bin ich fest überzeugt, daß der Mensch nicht dazu gemacht ist, bloß sich in Ideale ganz hinein zu denken und nur darin zu leben, vielmehr, daß er selbst für sein Innerstes einer bürgerlichen Existenz und Arbeit bedarf, weil niemand es aushält, in beständiger Anspannung zu leben, und der, welcher es thut, sich in der Sinnenlust immer

einmal wieder ersättigen muß. Daher sind die größten Ausschweifungen der größten Männer erklärbar, und liegen tief in dem Menschen begründet. —

Wie nun niemand jene Anspannung aushält, kann auch niemand darauf rechnen, von den Producten derselben leben zu können, weil er dann sich zu Grunde arbeiten müßte. Sie giebt bloß den Saamen in den Acker der gelassenen Stimmung, wo man arbeiten kann, wer aber das Saatkorn aufzehrt, wie will der erndten?

Lieber Vater, hierauf beruht mein Plan für das Leben und für mehr als das, und ich will Ihnen nun sagen, wie sich jetzt vieles fügt, daß ich einen größeren Würkungskreis erlangen und für etwas Besseres als für meine Existenz einst arbeiten und gelebt haben kann. ‚Sie verstehen nichts von der Kunst', und doch muß ich hier im Allgemeinen wieder davon ausgehen. Das, was ich die Kunst nenne, ist so beschaffen, daß, wenn es den Leuten nur so eben geradezu gesagt würde, es niemand verstände und sie mich für rasend, verrückt oder albern erklären würden. Da ich aber bestimmt weiß, daß es die Wahrheit ist, so ist es am besten, ich sage das, was ich selbst nur in einer erhöhten Stimmung meines Gemüthes fassen und erkennen kann, nicht, sondern ich bereite das Publicum erst durch den Weg, den ich selbst dahin genommen, vor, so wird es einst möglich werden, das Ganze zu sagen. Dieses Vorbereiten ist nun eine Arbeit, die eben nicht eine so große Anspannung erfordert und die aus Sachen besteht, welche man so zu sagen aus dem Ärmel schütten kann. Nun ist es auch gewiß, daß meine zwey Hände viel zu wenig sind, um alles auszuführen, was ich machen kann, aber noch gewisser, daß viele talentvolle Menschen in der weiten Welt herumgehen, die nichts thun und nichts zu thun haben. Ich denke also darauf, diese Hände mir anzuschließen, und zwar auf folgende Manier: Der ganze Geschmack und die Liebhaberey heutiges Tages läuft auf Eleganz, Zierrathen, Putz hinaus, wenn ich also in dieses Luftige das Allersolideste einpackte? und das ist mir sehr leicht, wie ich denn schon mit gutem Erfolg schöne Zimmerverzierungen entworfen habe, die doch wieder meine ganze Idee der Kunst ausdrücken, und die allen Leuten über die Maaßen gefallen und sie ansprechen, selbst solche, die von Ideen sonst nichts halten und bloß aufs Practische gehen (so daß auch der alte Graff sagte: Ja, mein Seel, ich wollte, ich hätte es gemacht!). Nun kenne ich viele junge Leute hier sowohl, wie in Kopenhagen und anderwärts, wie . . , . . ,

und Andre, die Sie nicht wissen, selbst einen meiner alten Lehrer, die mir die Sachen nach meiner Angabe und Zeichnung ausführen würden (wie Böhndel neulich noch sagte: Du kannst ja alles machen, die Leute hangen dir ja nur so an den Fingern); auch ist gerade in Hamburg eine Kunstschule im Werke, wo doch wieder Arbeiter erzogen werden, diese würden mir recht in die Hand wachsen, und wie ich dadurch denn wieder ihnen in ihrer inneren Erkenntniß der Kunst und ihrer eignen Fähigkeit förderlich werden könnte, so würde dieses eine Einrichtung in der Weise, wie einst die Schule Raffaels, in welcher auch von Pietro Perugino sowohl er selbst schon, als mit ihm Giulio Romano und viele großen Männer erzogen worden, die heutigen Akademien haben aber alle die umgekehrte Würkung. — Es ist nun ganz in der Ordnung, daß, wenn ich nach Hamburg komme, ich von diesem Plane nichts verlauten lasse, sondern ich arbeite so bloß für mein Vergnügen und mahle für mich oder ganz nahe Freunde ein Zimmer aus; dafür wollten wir schon sorgen, daß das Ding gefallen sollte, und die Leute gehörig reizen, daß sie so etwas auch für sich gemacht wünschten; dazu aber hätte ich dann keine Zeit und thue es am Ende ihnen bloß zu Gefallen und ließe es durch Andre ausführen und so wäre der Anfang gemacht. Daß es aber nun auch so fortginge, käme freylich auf mich an, daß ich auch Ideen genug hätte, da ist aber keine Noth. Ich habe mir schon die Festtage über vier solche Sachen, die ich als den Mittelpunct von vielen andern ansehen könnte, entworfen, und bin überzeugt, daß, wenn ich funfzig solcher Zeichnungen in meiner Mappe habe, ich, wenn ich nur die Zeit abwarten darf, ein geborgener Mann seyn will, und die funfzig sind doch auch zu machen, denn mache ich vier, so mache ich auch zwölfmal so viel. — Und wenn ich diese Sachen nun ausführen lasse, kann ich an meinen größeren Ideen ruhig und ohne Sorge fortarbeiten und es kommt bey dem ganzen Plan bloß darauf an, daß ich einige Jahre in Hamburg sitzen könne und nicht nöthig habe, davon zu leben, bis es erst zum guten Ton gehört, daß man von meinen Zimmerverzierungen haben muß, und kenne ich schon das Publicum, wie es in dieser Hinsicht angefaßt werden muß, recht gut. Übrigens habe ich auch das Ganze an . . . , der es in Hinsicht des Publicums am besten übersehen kann, mitgetheilt, und der findet es erstaunlich practisch. Über dieses ist dieses nun alles nur der große Plan, wie alles sich jetzt so fügen könnte, daß für mich und die Welt der größte Nutzen von meinen Arbeiten her-

auskäme, nächstdem aber giebt es noch tausend Dinge, wo ich mit eingreifen könnte, ohne mich ganz in meiner Zeit zu zerstören. Mit Menschen kann ich schon fertig werden und mich in Respect erhalten, hier ist Zank und Streit um mich her, keiner denkt am Ende so wie ich, und doch treffen sie alle bey mir zusammen, und wenn sie nach etwas suchen, worüber sie in Confusion sind, kommen sie doch zu mir, geradezu widerspricht mir niemand, nur immer so, daß sie es damit herausbaben wollen, was meine eigentliche Meynung ist, und das giebt mir dagegen wieder Muth und Vertrauen zu mir selbst. Daß ich übrigens dafür nicht bange werden kann, daß der lebendige Brunnen von unendlichen Bildungen in mir aufhören könne, dafür bürgt mir der Quell, aus dem er voll wird, und, lieber Vater, unsere innigste Demuth und Liebe zu dem allmächtigen Gott, und für das, was er mir im Innern und von außen gegeben, — das Schönste und Herrlichste, was der Mensch erlangen kann. Dies macht uns bedenken, daß wir nur Menschen sind und alles nichts wäre ohne die unendliche Liebe des allerhöchsten Gottes. Wir sind nur das Werkzeug in seiner Hand, und wie mag sich die Axt rühmen des Streiches dessen, der damit hauet?" —

Das herrliche Ethos und die Demut des wahren Künstlers vor Gott sprechen hier für sich und bilden mit der so überlegten Durchführung der Grundidee ein rührendes Ganzes von einer fast erhabenen Naivität. Wie er sich dabei aber nicht in uferlosen Idealismus verliert und bei aller Tiefe und Göttlichkeit seiner Konzeptionen doch ebenso an das Praktische denkt und diese nur scheinbar so schwer verständlichen Dinge in ganz einfacher Weise mit Leben und Notdurft in Beziehung setzt: das ist vielleicht noch erstaunlicher und zeugt ebenso von seiner Phantasie wie von der Überlegenheit seines Verstandes. Wenn irgendwo, so erkennt man darin den geborenen Führer der ganzen Künstlergeneration, der nicht nur die Macht der Form und der gotterfüllten Idee sein eigen nannte und es unternehmen durfte, die Kunst wieder auf die Grundlage einer groß und schlicht aufgefaßten christlichen Religion zu stellen (in einem ganz anderen und fruchtbareren Sinne als die Nazarener), sondern der auch das Zeug besaß, seine Ideen in Werktagspraxis zu übersetzen und geringere Talente zum Höchstmaß in der Ausnutzung ihrer Fähigkeiten anzuleiten. Gerade in einer Zeit, der soeben die Verbindung von Kunst und Handwerk aus den Händen zu gleiten begann, tat eine Persönlichkeit not, die mit

Bestimmtheit auf den handwerklichen Boden der Malerei drang und das Gesamtkunstwerk, das der architektonischen Einheit des Barock näher stand als der Wagnerischen Utopie, und ganz und gar geeignet gewesen wäre, die Ideen der Romantik populär zu machen. Dieser ganze Plan, den er dem Vater unterbreitet, ist höchst überlegt und zeigt von dem praktischen Verstande des Niederdeutschen, der jahrelang Kaufmann war und abermals mit Seelengröße Kontorarbeit auf sich nahm, als die schlimme Zeit es von ihm verlangte. Es muß mit größtem Nachdruck auf diese Seite von Runges Wesen immer wieder hingewiesen werden, weil oberflächliche Beurteilung bloß aus seinen Schriften heraus uns das Bild des großen Mannes in das eines unpraktischen Träumers, eines niedergedrückten Nichtkönners zu verzerren droht. In dem Sinne des gelähmten Adlerjünglings, der sich in Sehnsucht nach Vollbringung verzehrt, war er nichts weniger als ein Romantiker, vielmehr allein mit Novalis zu vergleichen, der auch das Leben mit klugem Sinne und glücklicher Hand anpackte und überwand. Daß Novalis als Jüngling starb und Runge seine weitreichenden Pläne von dem Unheil der korsischen Überflutung aus der Hand geschlagen wurden: wer kann ihnen das zum Vorwurf machen? War es Runge als Schuld anzurechnen, daß er zu monumentaler Ausführung seiner „Zimmerverzierungen" erst gelangte, als ihn die schleichende Krankheit niederwarf? Ein nationales Unglück war es, daß ihm keine Verwirklichung erlaubt wurde, nicht eigene Schwäche. So wie das Unglück die deutsche Kunst in ihren höchsten Momenten überall verfolgt hat, indem es mit hämischer Schadenfreude das Genie Carstens verkommen ließ und dem schwächlichen Talente von Mengs Europa zu Füßen legte, dem Epigonen Cornelius eine ungeheure Auswirkung seiner Irrtümer erlaubte und unsre wahren Genies, die Runge, Gilly, Fohr, im Anfang ihrer Blüte vernichtete.

Runge betrachtete die „Vier Zeiten" nur als Vorzeichnungen zu den Gemälden, in denen er seine Gedanken farbig verwirklichen wollte. In Hamburg begann er sofort, im Winter 1804 auf 1805, mit der Aufzeichnung von Morgen und Abend auf fünf Fuß hohe Leinwand. Aber er kam nicht weiter: weniger weil ihm die Originale seiner Entwürfe fehlten, die er den Stechern Seiffert, Krüger und Darnstedt in Dresden gelassen hatte, als weil er sich in der Maltechnik noch zu unsicher

fühlte. Deren ernstliches Studium bei Eich und das Unternehmen der großen Bildnisse förderten ihn so weit, daß er 1806 und 1807 fortgesetzt Mitteilungen von den Plänen, die Tageszeiten zu malen, und seinen Studien dazu machte. Aber nun kamen die unruhigen Zeiten nach der Schlacht bei Jena dazwischen und ließen ihm nicht die notwendige Ruhe. Erst 1808 gelangte er dazu, den ersten kleinen „Morgen" zu malen, und im Oktober desselben Jahres machte er sich sofort an die Untermalung seiner großen endgültigen Fassung, welche wohl auf sechs Fuß Höhe berechnet war, mit einer wirklichen Leiste um den inneren Teil und dem gemalten Rahmen auf grundierten Holzbrettern; das Ganze von einem mächtigen Rahmenprofil zusammengehalten. Das alles existierte 1809 schon in allen Teilen der technischen Vorbereitung, ist aber zugrunde gegangen, weil er auf seinem Sterbebette die Zerstörung anordnete. Lediglich neun Bruchstücke der zerschnittenen Leinwand sind uns erhalten, kostbare Scherben eines vollkommenen Gefäßes, das Ausgereifteste, das uns vom Rungeschen Schaffen überkommen ist.

So also zeigt sich uns der Gang seiner Entwicklung als ein Fortschreiten von dem Andeutenden und Abstrakten der Radierungen zu malerischer Durchbildung und zur Klärung aller Formideen, die wir allerdings nur an den wesentlichsten Teilen in den drei Stadien verfolgen können, an dem Werden des Landschaftsgrundes bis zur Morgenlandschaft mit dem Kindchen, und an der „Musika" mit den sämtlichen Genien; ungelöst blieb noch das freilich Schwierigste, die Gestalt der Aurora oder Venus. Nun hängt aber das Wesentlichste der Änderung schließlich nicht an der Formung der Genien, die ja schon in der Radierung ein absolutes Maß erreichen, sondern an tiefer eingreifenden Dingen: an der Farbe und Komposition im Raum.

Auf den ersten Blick fallen die schlankeren Proportionen der Radierung gegenüber dem Gemälde auf, die sich in allen Einzelheiten widerspiegeln. Der Rahmen wird breiter und die Komposition gelassener im Gemälde, aus einer steilen Pyramidenanordnung ist hier der geschlossene Kreis geworden, den die Kinder bilden, und dessen feste Mittellinie von der Aurora eingenommen wird. Will man daraus einen Schluß auf die Veränderung der Gesinnung ziehen, so ist es wohl erlaubt, von einer Mäßigung des gotischen Vertikalismus zugunsten einer in sich ruhenden Harmonie der Bewegung zu sprechen. In die absolute Romantik ist die Formenfülle des Klassizismus abrundend eingedrungen.

Ganz verwandelt ist das Verhältnis zur Landschaft. In der Radierung die Abstraktion einer „sich in Morgennebeln wälzenden Kugel", im Gemälde die uneingeschränkte Weite einer Flachlandschaft, über der sich ein Morgenhimmel raumabschließend wölbt, im Fragment von 1809 schließlich ein noch strengeres Zurückgreifen auf eine reale Landschaft aus der Umgebung Hamburgs, mit genauestem Studium des Morgenlichts und Frühnebels. Die Wirkung seiner realistischen Studien seit 1805 macht sich in fortschreitender „Verweltlichung" bemerkbar, mit dem Endergebnis einer immer steigenden Eindringlichkeit in der Darstellung und Deutbarkeit des Symbolischen. Realistische wie klassizistische Formweise arbeiten gemeinsam an der Ausdruckskraft des Romantischen.

So ist aus der „Arabeske" die Landschaft mit symbolischen Stimmungsträgern geworden, und es erheben sich die Bedenken, wie die Transzendenz der Genien sich in die Wirklichkeit einordnen möge. Zweifellos leidet der kleine „Morgen" etwas an verminderter Einheitlichkeit gegenüber der Radierung, allein es scheint, daß die letzte Fassung von 1809 diesen Zwiespalt ganz beseitigt haben würde. Die Art, wie sich der Kampf des aufsteigenden Morgenlichts mit dem kühlen Silber der weichenden Nacht in der körperlichen Erscheinung der Kinder in der Musika spiegelt, überzeugt durch die lebensvolle Unmittelbarkeit des Symbols und ist erfüllt von ergreifender Innigkeit einer göttlichen Schönheit.

Raum und Licht sind, nach Oskar Hagens eindringlicher Begriffsklärung, stets die Ziele deutscher Formbildung gewesen, ihr vornehmstes Mittel die Zeichnung. In seinen Objekten ist Runge anfänglich nur dem Ideal des Zeichnerischen nachgekommen, seine Entwicklung aber führte dahin, das Ganze in machtvoller Einheit zu umfassen. Zur Realität des Raumes hat er sich gerade in den letzten Werken am nachhaltigsten durchgerungen, und schon der kleine „Morgen" zeigt sie als das leitende Prinzip, in das sich alles andere einfügen muß. Daß ihm das Licht vollends Ausgang und Ziel seiner Kunst bedeutete, beweist er theoretisch von Anbeginn, vollendet er praktisch in den beiden gemalten „Morgen".

Denn hier wird in der Tat alles auf der Wirkung und den Gegensätzen des farbigen Lichtes aufgebaut. Am offensichtlichsten vielleicht in dem auch farbig sehr verselbständigten Rahmen, der aus der dunklen Tiefe des Unterirdischen (der verfinsterten Sonne) durch das Medium der blutroten Amaryllis zum strahlenden

Weiß der Lilie und endlich dem silbernen Blau des Engelshimmels als dem unirdischen Leuchten emporführt.

So bleibt auch hier dem Rahmen in symbolischer Form das Mysterium der Lichtschöpfung gewahrt, das im Innenbilde einer mehr irdischen Ausdeutung überlassen wird. Doch entsprechen den Farbenzonen des Rahmens ungefähr auch die des Bildes: vom Grün der Wiesen zum Rot und Gelb des Morgenhimmels aufsteigend (mit dem Ritardando der graublauen Wolkenbank) und oben in erst helles, dann tiefer werdendes Ultramarin übergehend, so daß das irdische Licht, in Gelbrot gebrochen, eingefaßt wird von dem Lastenden des Dunkels unten und der überirdischen Herrlichkeit des Himmelslichtes oben, das seine eigentliche Verklärung im Rahmen erhält.

Daß Runge erst mit einer widerspruchslosen Vollendung dieser ungeheuren Aufgabe einer Farbensymbolik sich zufrieden gegeben hätte, ist selbstverständlich. In dem kleinen „Morgen" ist sie, bei aller Glut der Farben, noch lange nicht erreicht, die Fragmente von 1809 bedeuten einen weiteren Schritt voran: aber auch mit ihnen war er noch kaum im reinen. Es bedeutet ein anderes Problem, Freilicht nach eigner Wahrnehmung zu malen — was er nebenher, als Fingerübung sozusagen, leistete, der Impressionismus sich als Hauptaufgabe der Kunst vorstellte — und die Farbe mit vollem Nachdruck auf der Naturwahrheit doch nur als Mittel für höchste Symbole zu benutzen. Die erhabene Feierlichkeit eines Morgens kann uns sicher auch aus einem bloßen Landschaftsgemälde ansprechen, und Runges Nachfolger auf diesem beschränkten Gebiet, C. D. Friedrich, hat uns davon die überzeugendsten Beweise geliefert. Aber abgesehen davon, daß Friedrichs romantische Innerlichkeit kaum ohne Runges Vorgang zu denken ist, so bedeutet doch eine so umfassende Symboldarstellung und Deutung der tiefsten Naturgeheimnisse in Farben, wie sie Runge gab, eine gehobene Stufe in der Malerei. Wir sind wieder reif geworden für ein wahres Verständnis symbolischer Assoziationen, uns bedeutet nicht mehr die fabelhafte Mache eines prima gemalten Spargelbundes den Höhepunkt aller Kunst: die überzeugende Darstellung und die starke Malerei ist uns das „Moralische", das sich von selbst versteht, und auf dem die wirklich große Kunst sich aufbaut, aber ihr Kern vermag sich ebensogut auch in der reinen Zeichnung zu manifestieren. Runge wollte alles in Einem geben und die Welt aus Farbe und

Naturwahrheit aufsteigen lassen zu der uns möglichen Erkenntnis Gottes im Sinnlichen, zum Symbol des Lichtes. Geben wir zu, was er selber empfunden und gesagt hat: daß die von ihm erhaltenen Fassungen des „Morgens" diese Forderung noch nicht erfüllen, — so müssen wir gerecht sein, im gleichen Atemzug hinzuzufügen: daß sie ihr so nahe kommen, als ein Genie mit den ihm auferlegten Hemmungen leisten kann, und daß wir voraussehen können, er hätte auch die letzte Schranke gesprengt, wenn ihm ein längeres Leben vergönnt gewesen wäre. Es ist nicht schwer, sich die Linie von dem kleinen „Morgen" über die Fragmente bis zur absoluten Lösung vorzustellen, das Fragment der „Musika", vor allem der Lilie mit den Lichtgenien, hat es uns leicht gemacht. So etwa würden sich die vier Gemälde im großen darstellen: die romantische Abstraktion der „Vier Zeiten" ginge völlig auf in der Gegenständlichkeit eines ungeheuren Sinnbildes der Farbe, dieses schönsten Geschenkes der Gottheit, wie aus der Dunkelheit das Licht durch Rot geboren wird, im Unendlichen das Blau herrscht und durch den Untergang eines abermaligen Rot sich zur Tiefe der Nachtfarbe (die neben Gelb natürlich auch das komplementäre Violett enthalten hätte) hinabsenkt und ruht in der „Nacht der Liebe" Gottes, in der Erlösung von der irdischen Vereinsamung. Das wäre das Gesamtbild der „Vier Zeiten" gewesen, in einem klassizistischen (nicht etwa gotischen!) Raume dargestellt, in einem Maßstab, der so riesenhaft angenommen werden kann, wie die Vorstellung es erlaubt. Es wäre das große, das wahre Werk der deutschen Romantik geworden, ein farbiges Gleichnis ihrer mystischen Weltanschauung, die Gott, Welt und Menschheit in einer gewaltigen Parabel vereinigt, frei von den Schlacken und Schrullen ihrer Dichter, und den Geist ihres großen Naturphilosophen reiner spiegelnd, geläutert im Feuer klarster Anschauung und schwer errungenen Könnens.

Es hat nicht sein sollen, und uns bleibt nichts übrig, als uns, gleich den rosenstreuenden Elfen, in Ehrfurcht zu neigen vor der Göttlichkeit und unschuldigen Tiefe des neugeborenen Kindleins, das nur die Morgenröte eines glanzvollen Tages sehen durfte.

Kunstanschauung und Farbentheorie

Auch darin gleicht Runge den größten und deutschesten unter unseren Künstlern, in deren Mitte er steht — namentlich Dürer und Marées —, daß ihm die theoretische Grundlegung seiner Kunst ein Lebensbedürfnis und eine Lebensaufgabe bildete. Man hat auf diese Seite seiner Tätigkeit mitunter ein gar zu großes Gewicht gelegt, und Uhde-Bernays hat nicht ganz unrecht, wenn er meint, daß seine Kunst objektiver beurteilt werden würde, wenn seine Schriften ungedruckt geblieben wären. Wer aber unbefangen sich durch die starken Bände der Hinterlassenen Schriften hindurcharbeitet, wird nicht nur einen großen künstlerischen Genuß von der kernigen und immer tiefen wie anschaulichen Schreibweise Runges davontragen, wird nicht nur ihn als Dichter und Märchenerzähler zu den Ersten der Romantiker rechnen, sondern auch erkennen, daß seine Kunstauffassung eine unentbehrliche Ergänzung seines Schaffens darstellt. Man versteht das Tiefste seiner Werke nur halb, wenn man nicht seine Schriften kennt, die durchaus nicht verworren, sondern klar und mit der Bestimmtheit des Denkers aussprechen, worin er seine Berufung und das Wesen der Kunst erblickte.

Daß er eine durch und durch romantische Kunst meint, ist selbstverständlich, und daß seine mit dem Ungestüm jugendlicher Begeisterung vorgetragenen Lehren ein Produkt seiner Empfängniszeit in Dresden sind und von seiner Praxis erst im Laufe späterer Entwicklung, nicht vollständig, erfüllt wurden, erübrigt sich fast zu bemerken. Wie für Novalis und Tieck ist ihm die Religion unbedingte Grundlage der Kunst, und mit dem grimmigen Eifer des Reformators verwirft er die ganze Kunst seiner Zeit, weil sie der hohen Gesichtspunkte ermangle und nur leichtfertiges Hantieren mit

überkommener Fertigkeit sei. Wir werden ihm darin nicht unrecht geben können, überblicken wir das Treiben des Pseudoklassizismus an den Akademien, seit Mengs seine Nachahmungslehre aufgestellt hatte. Von allen Produkten jener Epoche sind im Grunde nur einige Porträts genießbar geblieben und die landschaftlichen Studien einiger mit lebendigem Sinn Begabter, die Runge wie der Folgezeit verborgen bleiben mußten.

Stellt er nun die Gesinnung in den Vordergrund alles Kunsttreibens und entwickelt mit etwas pedantischer Logik die Folge von zehn Punkten daraus, denen ein echtes Kunstwerk genügen müsse, so steht ihm als dem gläubigen Sohn des norddeutschen Protestantismus Gott und der Glaube an der Spitze. Die Kunst selber ist etwas Göttliches, eine Art Gottesdienst: aber nicht die Schilderung des undarstellbaren Allerhöchsten selber, wie es die katholische Heiligenmalerei meinte, sondern einzig das Symbol. Daß man genugsam Gott darzustellen versucht habe und über Michelangelo nun einmal nicht hinauskommen könne, scheint uns wieder eine unbestreitbare Tatsache zu sein, an der auch die wiedererwachten Versuche der Gegenwart so wenig zu ändern vermögen wie der Eklektizismus der Nazarener vor hundert Jahren. Als neuer Mythos, im protestantischen Sinne, bleibt der Malerei mithin lediglich die Natursymbolik, um Gott in seinen Werken zu preisen und doch von der Abkonterfeiung der Wirklichkeit sich zu einer höheren Auffassung zu erheben. Dies ist ihm die neue, aus anschauender Empfindung geborene Kunst der Landschaft: nicht eine wie immer geartete Landschaftsmalerei, sondern eine Sichtbarmachung des Wesens Gottes in allem Kreatürlichen durch Symbole; Symbole, deren Bedeutung und Überzeugungskraft er nicht sowohl Jakob Böhme entnahm, als vielmehr durch ihn bestätigt fand. Nicht Böhme gab ihm seinen Mythos — obwohl man mit vieler Sorgfalt wohl allerhand Anklänge oder Entlehnungen aus der Aurora und den Drey Prinzipien herausklauben kann, worauf es nicht eben sehr ankommt —, sondern mit froher Genugtuung fühlte er die Übereinstimmung und Bestätigung seiner Phantasiewelt durch den Gottesmann des 17. Jahrhunderts. Was will es für die Gestaltung seiner Symbole besagen, daß Engel und Blumen und andere Dinge auch bei Böhme fast auf jeder Seite mit himmlischer Anmut erscheinen? Viel wesentlicher ist es, daß auch hier seine Farbentheorie mit ihrem Dualismus von Weiß und Schwarz und ihrem Dreiklang von Rot, Blau

und Gelb, dem mystischen Untergrund göttlicher Naturdeutung, in Böhme sich findet. So wird nicht nur die Natur durch symbolische Geschöpfe verlebendigt (nicht eigentlich: vermenschlicht), sondern auch das religiöse Grundprinzip der Trinität erhält sein sichtbares und tiefstes, weil musikalisch-unendliches, Symbol in der Dreieinigkeit der Farben und ihrer grenzenlosen Durchdringbarkeit.

Was also Runge, und in Gemeinschaft mit ihm und vor ihm Ludwig Tieck erstrebte, ist die Abkehr von der bisherigen Kunst der Einfühlung und der Nachahmung Raffaels. Diese hat für sie, mit dem Ende des Historienbildes als der direkten Darstellung der biblischen Lehre, abgewirtschaftet; und ihre neue Erkenntnis ist, daß die Malerei Gottes Sprache Ausdruck verleihen, des Menschen Empfindung darstellen soll. Während sie sich bewußt von dem Pseudoklassizismus der Weimarer Kunstfreunde entfernen, erstreben sie, und erreicht Runge, die Kunst des seelischen Ausdrucks mit allen Tiefen des Unbewußten wahrer Schöpfung. Man könnte beinahe sagen, daß das Arabeskenhafte in den „Tageszeiten" ein Sichbesinnen auf das gotische Grundgefühl der Deutschen sei, auf den geheimen Urgrund eines Abstraktionsgefühls, dem die Dinge nicht den schönen Schein bedeuten, sondern ein jenseitiges Geheimnis: das Gottessymbol.

Damit scheidet sich seine Kunst in gleicher Weise wie seine Theorie von der der Nazarener. Während die Künstler, die ihm folgten, wie C. D. Friedrich, zwar zur direkten Darstellung der Landschaft zurückkehrten, ihr aber das Subjektive der Stimmung zugrunde legten, gingen die Cornelius und Overbeck auf eine Erneuerung des alten Renaissanceschemas aus, begründete Friedrich Schlegel diese Rückkehr zu Raffael mit genauer Theorie. In seiner „Europa" warnte er, schon 1803, die Künstler, wahrscheinlich mit Bedacht auf Runges Äußerungen, vor dem Subjektivismus der „Hieroglyphe" und empfahl, sich eng an die Kunst der alten Meister und der katholischen Sinnbilder anzuschließen: ein Konvertismus der Kunst, der seinem eignen und der Nazarener Konvertitentum voranging, und dem wenige Jahre später von dem Kreise der Brüder von S. Isidoro in Rom aufs genaueste entsprochen wurde. Es ist die Scheidung des nordischen vom südländischen Geiste, welch letzter, infolge von Runges Tod, einstweilen triumphierte.

So einfach stellt sich das ganze Kunstgebäude Runges dar, sieht man von allen Nebendingen ab. Und nicht minder klar und übersehbar wirkt seine Farbentheorie,

die den Kern seines Bekenntnisses und ihren Schlüssel bildet und die im großen und ganzen bereits die neuzeitliche Lehre Wilhelm Ostwalds enthält. Sicherlich konnte der ungelehrte Maler im Jahre 1808 nicht den komplizierten Apparat optischer Messungen verwenden, der jener Farbenlehre ihre wissenschaftliche Exaktheit, ihre praktische Brauchbarkeit für die Industrie sichert. Aber das, was dem Maler bei seiner Übung wesentlich ist, die Anordnung aller denkbaren reinen Farben um den Äquator einer Kugel und ihre Abtönung nach den beiden Polen des absoluten Schwarz und Weiß, das hat Runge mit der Einfalt des Genies wie ein echtes Ei des Kolumbus in seiner „Farbenkugel" von 1809 geliefert. Betont werden muß auch, daß er wohl den Unterschied der physiologischen Farben Newtons von den Pigmenten durchschaute, daß er selbstverständlich nur von diesen handelte und hier die Unterschiede der durchsichtigen und der aufgetragenen Farben betonte. Die Berechnung von 3405 Nuancen, die auf seiner Farbenkugel einzutragen sind, reicht natürlich nicht an die exakten Berechnungen Ostwalds heran, ist aber für den praktischen Gebrauch des Malers vollauf genügend; es fehlt die wissenschaftliche Normierung. Die Theorie einer Anwendbarkeit der Farben, also eine Harmonielehre, blieb naturgemäß in tastenden Anfängen stecken und in Begriffen schwankend; wie es wohl nicht anders sein kann, da im Gegensatz zur musikalischen Harmonielehre die Farben niemals auf reine und einfache Schwingungszahlen gebracht werden können und alle Anwendung von Theorien eine auf persönlicher Farbenanschauung beruhende subjektive Harmonie jedes einzelnen Malers wird bleiben müssen, ein wissenschaftlich allgemeingültiges Harmoniegesetz aber ein Hohn auf alle künstlerische Phantasie darstellen würde.

Runges romantische Nachwirkung

„Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es." In diesen Worten von Novalis liegt der Kern der vielfältigen Bildungsbestrebungen bei den Romantikern: die Welt grenzenlos zu idealisieren oder, wie Schlegel sich ausdrückt, zu „poetisieren". Und daran erkennen wir das unbedingte Wiederauferstehen des deutschen Geistes in der Romantik; nicht nur ihren unversöhnlichen Haß gegen den Rationalismus der Aufklärung und die Prosa der „harmonisch platten" Spießbürgerlichkeit, sondern ihre adlige Wehr der reinen Geistigkeit in der Auffassung von Gott, Welt und Ich und ihre Produktivität: die Welt als göttliche Einheit von Grund auf auszubauen aus den verworrenen Trümmern der Sinnenwirklichkeit; die Wahrheit und das Wesen der Dinge aus dem Sinnentrug emporzuheben.

Erfaßt man diesen Kern in seiner kristallenen Klarheit und Unergründlichkeit, so ordnen sich die romantischen Theorien und Schöpfungen mühelos ein; fällt wie Spreu das Nichthinzugehörige von ihm ab. Vor allem klärt sich die große Antinomie des Klassischen und des Romantischen, die Friedrich Schlegel schon 1802 (in seinem „Europa") geahnt und tastend in großen Zügen hingeschrieben, sein Bruder August Wilhelm in den Berliner Vorlesungen mit schärferer Bestimmtheit für die Literatur aufgestellt hat; und die erst in unseren Tagen durch Worringer und die ihm folgen ihre „gotische" Prägung für die bildende Kunst gefunden hat. In diesem großen Widerstreit der europäischen Geister nimmt die Romantik zuerst und mit Bewußtsein den Kampf für das germanische Recht auf Phantasie und

Maßlosigkeit gegen das romanische Ideal der edlen Gesetzmäßigkeit, gegen den klassischen Formalismus auf. Es bedeutete die Geburtsstunde des seiner selbst Bewußtwerdens des deutschen Geistes, als Runge und Tieck im Februar 1802 sich von Goethe und seinen klassizistischen Theorien lossagten und eine gemeinsame Formel für das Neue in der Landschaftskunst fanden; freilich einer Landschaftskunst, die gemeint war als ein Symbol der Schöpfung, als ein Symbol Gottes schlechthin und ganz von religiösem Geiste erfüllt. Nicht Tieck, der Schwächere und Unbeständigere von beiden, sondern Runge hat diesen großen Gedanken zu verwirklichen begonnen, da er seine „Tageszeiten" entwarf als Symbole des Weltwerdens und aller Beziehungen des Menschen zum Kreislauf der Natur: und darum ist Runge als der Erfüller der Frühromantik auf künstlerischem Gebiet zu betrachten und neben den Dichter und Seher Novalis zu stellen: ein Zwillingsgestirn des reinen und kühnen Wollens in jenen gesegneten Jahren um 1800. Alle anderen Maler bedeuten neben ihm nur Stückwerk oder inhaltliche Auswirkung: er aber hat die romantische Idee ganz und vollkommen in bildnerische Form gebracht.

Das religiöse Moment in der Frühromantik ist bei ihm wie kaum bei einem anderen rein ausgeprägt. Gerade daß Runge nicht Christus und die Heiligen malte, und sich nicht der undeutschen Formen italienischer Renaissance bediente, wie Cornelius und die Nazarener, daß er vielmehr „Hieroglyphen" göttlicher Ahnung in seinen „Tageszeiten" schuf: das macht ihn zum ersten Romantiker gegenüber jenen Brüdern von San Isidoro. Darum ist sein religiöses Empfinden als schöpferisch zu werten und weist bedeutsam in die Gegenwart. Die Abwendung von aller Nachahmung klassischer und raffaelischer Formen ist in unserer Kunst freilich weit radikaler geworden als vor hundert Jahren. Aber das eine ist klar: daß Runge mit seiner mittelbaren und abstrakten Symbolik von Tageszeiten, in denen des Menschen Lebensalter, die Jahreszeiten und Weltalter zugleich mit dem Geheimnis der Dreieinigkeit fest verbunden waren, unermeßlich weit über seine Zeit hinausweist und uns unmittelbar als Bruder im Geiste erscheinen muß. Und wie eigentümlich vollends, daß er den psychischen Wert der Farbe klar erkannte! Daß in der religiösen Einkleidung seiner Begriffe die Dreiheit der Grundfarben Rot, Blau und Gelb der Trinität entsprach und Hell und Dunkel als die großen Gegensätze des Göttlichen und des Bösen erscheinen, wird uns künstlerisch noch verständlicher

und führt zu unmittelbaren Beziehungen zur Gegenwart, wenn wir in seinen Briefen lesen: wie er sich schon ganz früh darüber klar war, daß man mit reinen, ungemischten Farben malen müsse, und daß er in hohem Grade die Gabe der Synästhesie besaß und bei den Farben zugleich musikalische Töne und geistige Vorstellungen mit empfand. Denn dies rückt ihn, so verwunderlich die Zusammenstellung auf den ersten Blick anmuten mag, ganz nahe an Kandinsky und alle die heran, die seitdem in der reinen Farbe den Ausdruck ihrer Visionen suchen, wie Klee, Chagall, Campendonk, Muche oder Molzahn. Es ist nicht an dem, daß Runge jemals versucht hätte, Farbenabstraktionen zu malen; vielmehr bleiben all seine Gemälde ganz auf realistischem Boden und erfüllen keineswegs die Forderung ihres Schöpfers nach absoluter Farbigkeit. Wir müssen aber scheiden zwischen dem unvollkommenen Instrument der Malmittel und Ausdrucksformen, das nach seinen Absichten umzubilden ihn Siechtum und Tod verhindert haben, und zwischen der Vollkommenheit und Zukunftssicherheit seiner Erkenntnis, seiner Farbentheorie und seiner synästhetischen Visionen. Vielleicht darf man hier sogar so weit gehen zu sagen: er hätte Kandinsky und der anderen Lebenden Schaffen verstanden und sich daran aufgerichtet, wenn Raum und Zeit sich einmal aus den Fesseln der sogenannten Kausalität befreit und die verwandten Seelen einander hätten berühren dürfen. Aber das sind Dinge von zerbrechlicher Feinheit, und es bleibt uns die Trauer, daß ein so seltener, hochfliegender, reiner Geist von dem kühnen Zukunftsformate Runges an der Gebrechlichkeit des Fleisches zugrunde gehen mußte, bevor die schaffende Hand der weitgeflogenen Erkenntnis auch nur einen kleinen Schritt hatte folgen können.

Das Subjektive und das Phantastische in seiner Romantik haben erst seine Nachfolger ausbauen dürfen, nicht in dem großen Sinne des Meisters; was überhaupt niemand verstand, und was darum hundert Jahre nachfolgelos blieb, war seine religiöse und Farben-Symbolik. Die mit dem Wesen der Romantik untrennbar verbundene Subjektivität, die Haupteigenschaft ihrer Dichter, hat insbesondere C. D. Friedrich ergriffen. Er bildete die Idee der Rungeschen Landschaftssymbolik zu einer Landschaftsmalerei mit subjektiven Stimmungsfaktoren um (wovon bei Runge selbst sich kaum eine leise Ahnung findet), zum „Erdlebenbild" mit Gestalten, die als Träger unserer Gefühle ins Bild starren, und mit einem feinen Hauch von

religiöser Erhebung in pantheistischer Naturanbetung. Das hatte Runge nicht so gemeint: aber es war die Form seiner Naturmystik, die letzten Endes noch am raschesten Verwirklichung und Verständnis finden konnte. Daß ein Element von Bürgerlichkeit, von „Biedermeiertum" in dieser Landschaftskunst Friedrichs verborgen lag, bewies die folgende Entwicklung, da Lessing von ihm das Elegische übernahm und pathetisch verzerrte, Schirmer, Preller und ihresgleichen dieses spätromantische Pathos mit bildungshaften Assoziationen ausstatteten, und endlich das Ganze in die Kompromißwirtschaft der „Heimatkunst" auslief: woraus freilich die gründliche Abwendung der Heutigen von aller Stimmungsmache mit Recht folgen mußte.

Das Phantastische, das bei Runge als romantisches Erbteil durchaus in die Form gelegt war: in den wunderbaren Arabeskenbau seiner „Tageszeiten" und in die seelisch stark beschwingte Farbe — wurde inhaltlich und bisweilen literarisch bei den anderen romantischen Malern. Man kann von dem am Theater orientierten Zauberwesen in Schinkels Gemälden und Bühnendekorationen und auch von den meist nicht sehr geglückten literarischen Sentimentalitäten bei Carus absehen: wichtig und zu Problemen wird die Darstellung bei Blechen, Schwind und Spitzweg. Blechen und Spitzweg haben das Gemeinsame, daß ihre Malerei an einem anderen Strang zieht als ihre Phantasie; bei Blechen ist die Grundbegabung durchaus naturtreu, und seine spukhaften und dämonischen Erfindungen erschrecken, wie die Geistergestalten E. Th. A. Hoffmanns und der romantischen Opern, von denen sie oft ganz deutlich abgeleitet sind. Spitzweg aber ist im Grunde der liebenswürdigste Humorist des deutschen Biedermeiertums, der sein allerliebstes Theater mit einem kostbaren Brokat guter Malerei ausstattet, das fast zu schade für diese Inhalte erscheint. Man wünscht sich bisweilen diese netten Anekdoten aus dem Kleinstadtleben etwas weniger gut gemalt und mit einem Schuß von Schwindscher Trockenheit, damit sie mehr inhaltlich wirken könnten: so verrinnt der hohe Aufschwung des romantischen Geistes in der Gemütlichkeit des deutschen Kleinbürgers.

Schwind war von vornherein berufen, das Panier der Romantik nach Runges Tode zu tragen: keine glücklichere Märchenphantasie ist den Deutschen beschert worden. Und daß er sich auch auf den mystischen Beruf des Romantikers besinnen konnte, beweisen manche Jugendzeichnungen, beweist vor allem das erstaunliche Aquarell „Adams Schlaf", mit dem er direkt in Runges Fußstapfen tritt. In

Jakob Böhmes Lehre, und zwar in den „Drei Prinzipien", findet sich die Sage von der „Androgyne", der Zweinatur Adams vor seinem Sündenfall, da er — gleich Gott selber und als sein Engel und Ebenbild — männliches und weibliches Prinzip in sich vereinigt habe. Der Sündenfall vollzog sich hiernach durch und im Schlafe, da Adam im Traume „die Jungfrau" als von sich gesondert erblickte und sie begehrte: erwacht, fand er sich als Mensch wieder, und Eva erstand als sein Weib. Liebe aber ist nach dieser tiefen Deutung Böhmes die Sehnsucht beider Teile nach Wiedervereinigung des Getrennten; jedes von beiden sieht im andern die „Jungfrau", die es wieder zum Ganzen, zum Göttlichen machen solle.

Diesen Traum stellte nun Schwind in seiner Zeichnung dar. Der fundamentale Unterschied gegenüber Runge ist es, daß er Böhme wörtlich interpretierte und dessen mystische Idee in einem fast orientalisch reizenden Rankenwerk sinnlich objektivierte: während Runge nur im Geiste Böhmes neue Symbole schuf und es sich niemals einfallen ließ, ihn zu illustrieren. Und so war die Romantik Schwinds überhaupt illustrativer Natur und beschäftigte sich nicht mit Formproblemen: was er an Tradition brauchte, entnahm er ohne Bedenken dem Arsenal der Nazarener. So hat er uns zwar, ein Eichendorff der Malerei, deutsche Sage, Märchen und Waldespoesie in unvergänglicher Anschaulichkeit hingestellt, Naturkräfte in Elfen und Geistern voller Lieblichkeit und mit musikalischem Feingefühl charakterisiert und unsre Vorstellung um endgültige Darstellungen bereichert. Aber seine Romantik ging ganz in der Dichtung auf, sein musikalisches Gefühl bemächtigte sich nicht der Farbe (mit der er sich vielmehr einigermaßen in den Haaren lag), sondern der schwingenden Linie der Schilderung, und so vollzog sich in ihm, anders als bei Spitzweg, deutscher und volkstümlicher im besten Sinne, dennoch ein Schicksal des 19. Jahrhunderts, das niemand anders als eben Runge hätte abwenden können: die Verinhaltlichung der bildenden Kunst; in der vornehmsten Form, der illustrativen, mit dem deutschen Formmittel der Linie. Aber von Romantik im ursprünglichsten Sinne entfernte sich auch Schwinds Kunst, so wie sich etwa Eichendorffs fröhliche, gegenwartsderbe Lyrik von der Mystik und Idealität des Novalis entfernte.

Führer zu neuen Gedanken konnte nur Runge werden. Daß man diesen außerordentlichen Menschen so rasch vergessen konnte, lag an der geringen persönlichen Wirkung, die ihm während seiner kurzen Schaffenszeit gegeben war,

und an der schiefen Richtung, welche die „große" Malerei in Deutschland durch das Wirken der Nazarener nahm. Daß man ihn dann, als Lichtwark ihn in den neunziger Jahren entdeckte und allmählich sein Lebenswerk in der Hamburger Kunsthalle sammelte, so gründlich mißverstehen konnte, daß man ihn, den Romantiker und Antimaterialisten, als ersten Impressionisten und Lichtdarsteller proklamierte, daran war die allgemeine materialistische Einstellung der Geister vor und lange noch nach 1900 schuld. Darum hat er eigentlich bis heute nicht den Platz gefunden, der ihm gebührt, und ist sein Zusammenhang mit der heutigen Kunst so unklar geblieben.

Nicht in dem wörtlichen Sinne seiner, an Böhme geschulten, pantheistischen Naturmystik und subjektiven Symbolik kann man von einer Fortsetzung seines Werkes in der Gegenwart sprechen. Wenn uns heute etwas berechtigt, Romantik im echten und ursprünglichen Sinne der Novalis, Tieck und Runge in der deutschen Kunst zu entdecken, so ist es das ideelle und geistige Element, von dem als dem Kern der Romantik die Rede war, das heute wieder glänzender und offenbarer denn je erscheint und nach langem Zwischenregiment des Naturalismus und der (italienischen wie französischen) Fremdherrschaft uns auf eine neue Blüte germanischer Kunst hoffen läßt. Spätgotik und Romantik begegnen sich in dem gleichen Weltgefühl und dem gleichen Unendlichkeitsdrang wie die Gegenwart; ja, das Maßlose, Barocke und Bewegte der Spätgotik, kaum in der Romantik zögernd gestreift, scheint sich mit unverbrauchter Kraft erst jetzt in ganzer „romantischer" Wildheit zu offenbaren. Was die Romantik vor hundert Jahren nicht wagte, nicht durchführen konnte, was sie erschrocken in sich unterdrückte: heute bricht es frei in vollem Strome der Schöpfung hervor. Ein Russe mußte uns Heutigen, mit der Unbekümmertheit des großen Barbaren aus dem Osten, von den Konventionen der Naturnachahmung befreien und den Traum Runges von der absoluten musikalischen Farbe verwirklichen: Kandinsky; ein anderer, Marc Chagall, den Mut zur grenzenlosen ungeheuerlichen Phantastik, zur Unvernunft und Märchenlogik orientalischer Träume uns geben. Was man so gemeinhin mit einem halb richtigen Wort Expressionismus nennt, hat mit diesem Reich der Farbe und Wunder so gut wie nichts gemein. Romantisch ist die höchstgesteigerte Poesie der Farbe, die überall an erster Stelle rangiert; romantisch der Wille zur Schrankenlosigkeit der Phantasie, zur Subjektivität des Erlebnisses; romantisch das Grundgefühl der Übersteigerung aller

Wahrnehmungen zum Poetischen, Märchenhaften und Zusammenhanglosen. Man erzählt nicht literarische Wunder, sondern man malt traumhafte Farben und verkehrt die Gesetze des Räumlichen zu Hemmungslosigkeiten und am Ende zu Abstraktionen. Muche ist ein Beispiel dafür, wie das Unendlichkeitsempfinden des Raums sich in Farbenvisionen ausdrückt; Molzahn für die echt romantische Durchdringung des Mechanischen und Überdeutlichen mit der feierlichsten Unwirklichkeit farbiger Traumspiele (womit man E. Th. A. Hoffmann vergleichen mag). Paul Klee bedeutet uns schlechthin den Weltenträumer und Schöpfer von Scheerbartschen Dimensionen auf kleinsten Blättchen. Marc hatte die Tierwelt, Campendonk das Leben simpelster Menschen, Bäume und Häuser in Wunderfarben poetisiert, und Maria Uhden war ihnen mit den lieblichsten Legenden aus dem Dasein von Zirkusleuten gefolgt, bis ein allzu früher Tod sie (wie Marc) uns entriß. Und so folgen noch manche Erscheinungen diesem magisch unentrinnbaren Zwange der Zeit: Paul Seehaus, leider auch gestorben, Mense, Gösch, Wollheim (mit einer unheimlichen Dämonie der Erfindung ähnlich Kubin). Daß ein ernstes Ringen um Formprobleme von beinahe klassizistischer Strenge mit einer hellsichtigen Bewußtheit romantischer Empfindung sich paaren kann, beweist endlich das merkwürdige und tief deutsche Phänomen Willy Baumeisters. Sein lyrisches Sehnsuchtsgefühl hat sich eigentlich von Anfang an, da er noch einigermaßen „korrekte" Figuren gebrauchte, bis zu der letzten Entwicklung des abstrakten, streng gegliederten, rein flächenmäßigen „Mauerbildes" unverwandt und gleichmäßig ausgesprochen: sogar eine Form des Bildes, die am meisten Verwandtschaft zeigt mit der „Skulptomalerei" Archipenkos und der „Bauplastik" Schlemmers, enthält als Wesen und bewegendes Geistige jenes romantische Gefühl von Fragmentarischem, das sich zur Vollendung sehnt; vergleichbar der Sage von Adams Traum und der Androgyne, die sich in der Schwindschen Zeichnung so naiv unmittelbar ausdrückte. Allerdings: wer ohne Erkenntnis des langen Zwischenweges jenes Schwindsche Aquarell und ein Mauerbild Baumeisters nebeneinander sähe, könnte niemals auf den Gedanken eines tieferen Zusammenhangs geraten. Es wird hier offenbar, daß nicht in der Materie und in der Zufallserscheinung persönlicher Formung das Wesen des Künstlerischen und seine Verwandtschaften liegen, sondern im Geistigen, das freilich allzumal auch nur mit Geist erkannt werden kann.

Aus Runges Dichtungen

Runges Dichtungen sprechen für sich selbst, sie widerlegen die Ansicht, daß er in der Poesie ein Dilettant gewesen sei. Wie alles, was von ihm ausgeht, sind auch seine schriftlichen Äußerungen von einer zielsicheren Männlichkeit und einer Naivität der Anschauung eingegeben, die ihn als Kind norddeutscher Rasse erkennen lassen. Die gebundene Form ist, zum mindesten in der unsicheren Überlieferung durch Daniel, nicht immer frei von Schlacken. Aber immer steht eine intensiv empfindende, eine stark berührte Dichterseele hinter ihnen, ganz erfüllt von der gleichen sinnlichen Phantasie wie in seiner Malerei und Zeichnung. Er ist ein in sich vollkommener und fester Charakter, unwandelbar in Tugenden und Schwächen: so strömt auch das Erz seiner Dichtung aus einem Gusse. Man wird nicht anstehen, die Festigkeit seiner Form der weitschweifigen Musikalität von Tieck, bisweilen gar Novalis vorzuziehen. Denn hier ist Romantik kein Deckmantel für unklare Allgemeinheiten, sondern Gefühle sind ausgedrückt, Assoziationen in sicheren Worten gelöst, Bildhaftes deutlich und ohne Umschweife hingestellt.

Vollends gehören die Märchen zu den großartigsten Prosadichtungen in deutscher Sprache, ihr plattdeutscher Dialekt, ihr konkretes und humorvolles Wesen lassen sie über die Romantik hinaus als Vorläufer Klaus Groths und Fritz Reuters erscheinen. Das Dämonische und Unergründliche im Charakter des deutschen Märchens ist mit der höchsten, der konzentriertesten Ausdruckskraft der Sprache gebildet: das niedersächsische Volkstum hat selber hier durch den Mund Otto Runges gedichtet.

I

Spielt ich still und sorgenlos,
Freudevolle Stunden!
Auf der Mutter Erde Schoß:
Wie so bald verschwunden,
Süße Freuden?
Nur beim Scheiden
Hab ich euren Wert empfunden.

Lag so still für mich allein
Unter Schatten, dunkeln Büschen,
Vor mir Wasser, Wies' und Hain,
Hör im Rohr die Lüfte zischen,
Höre, wie der Vogel singet,
Daß der hohle Wald erklinget — —
Horch! Trompeten nun aus Weiten,
Näher holder Töne Gleiten —
Und die Abendsonne sinkt. —
O nach diesen, diesen Tönen
Möcht ich immer satt mich sehnen!

Krausen sich die leichten Wolken,
Hell vergoldet ihre Ränder,
Hinter ihnen ferne Länder. —
Ha, in dunkler Bäume Schatten,
Als die Sonne war gesunken,
Sah ich liebliche Gestalten
Schimmern, schwinden in dem Wald! —
Und ich seh sie nimmer wieder?
Nie die liebe schöne Seele,
Die aus dunkeln Augen blitzte,

Die Gestalt, mit glühnden Schmerzen
Mir geschrieben tief im Herzen? —
Nach dem Schimmer, nach den Tönen
Muß ich mich nun ewig sehnen?

Liebesgeist, den ich empfinde,
Odem tief in innrer Seele!
Bei der Arbeit, was ich treibe,
Wo ich gehe, was ich denke,
Immer ist es nur dies Liebe,
Das im Grund der Seele webet,
Wohin alles, alles ziehet.
Und in aller Wesen Reihe
Find ich dich nicht, liebe Seele?
Ging ich auch in ferne Länder,
Dieses süße Bild zu schauen,
Das sich mir in eigner Seele
Fest und fester hat erzeuget,
Nicht in fremden Menschenkreisen,
Nicht in aller Volkesmenge,
Nirgends wird es mir begegnen,
Wie nicht hier am klaren Bache,
Wo ich sitz im stillen Tale?
Alle Hoffnung ist verschwunden:
Nach dem Schimmer, nach dem Glanze,
Nach den vollen, süßen, lieben Tönen
Muß ich mich nun ewig, ewig sehnen?

Zur Begleitung der Tageszeiten. Fragment

Ev. Joh., Kap. 1

Erſt lag der Schnee noch weiß auf lichten Höhen,
Das Waſſer und der Tau noch ſtarr in Eis.
Nun fließt der Bach; in Fluß und klaren Seen
Erflimmerts hell bei warmem ſanftem Wehen,
Auch ſind die fernen Berge nicht mehr weiß.
Es iſt des Winters Zeit, die Nacht, vergangen,
Der Erde finſtrer Schoß hat nun den Tag empfangen.

In blauer Luft will ſchon der Vogel ſingen,
Und grün bedeckt ſich rings das weite Feld.
Aus Zweigen wollen Blatt und Blüte dringen:
Des Menſchen Herz, es möcht im Buſen ſpringen,
Er fühlet die Geburt der neuen Welt.
Sie kommt, die Zeit, da Blum' und Blüten ſprießen,
Die Farben überall, ihm unverſtändlich, grüßen.

Und blühen erſt die Bäum' an allen Zweigen,
Manch Blümlein freundlich aus der Erde ſieht,
Die Glöcklein duftend ihre Köpfchen beugen,
Sich Blumen bunt in Wald und Wieſe zeigen,
Bis uns die Roſe durch die Seele glüht:
Geſtillt iſt da des Herzens ſtumm Verlangen,
Wenn Farben duftend als auf ein: Es werde! prangen.

Die rote Roſe kommt hervorgeflogen.
Sie kündet nur der Blumen Königin
Und ſchmückt als Botin ihr den Ehrenbogen;
Die Herrlichſte kommt bald ihr nachgezogen
Mit ſtillem, ſanftem, unſchuldsvollem Sinn. —

Der Lilie Stengel strebt hoch in die Lüfte,
Aus reinem weißem Kelch ergießend süße Düfte.

Und erst entquillt der Erde nun das Leben.
Die Bäume schütteln ihr Geschmeid herab,
Des Lichtes Rang der Lilie nur zu geben,
Sie soll in einzig süßem Glanze schweben,
Die Blüten sinken willig in ihr Grab;
Und Blumen sprechen duftend, wie mit Zungen:
Das Licht, das Licht ist in die Blumenwelt gedrungen!

Und Segen tauet auf die Erde nieder.
Die Lilie senket schon ihr schönes Haupt.
Helljauchzend preisen sie der Vöglein Lieder,
Und auch die Rose blüht noch röter wieder —
Und ist die Erde jetzt des Lichts beraubt? —
Sie hat ein schönes Feuer sich gezündet:
Die Farben haben duftend rings ein Lob verkündet!

Die rote Blume, schön vorangegangen,
Sie spiegelte sich in dem klaren Tau,
Und wie die Vöglein in den Zweigen sangen,
Der Lilie gedrängte Knospen sprangen,
Sank perlend er hinab zur grünen Au.
Da haben wir der Lilie Schein gesehen;
Doch was die Hohe sprach, wer konnt es ganz verstehen?

Die Farben sinds, die erst das Wort gesprochen,
Was wohl der Lilie süßes Wesen war.
Und hat ein Dorn der Lilie Glanz erstochen,
So hat die Rose doch von ihr gesprochen,
Nun lebt das Licht in Farben offenbar. —
O hätten näher wir das Wort gehöret,
Das durch den Hochmut doch nicht ganz uns ward zerstöret!

Der böse Dorn war anfangs anzuschauen
Ohn alle Farbe, licht und weiß wie Schnee.
Da wollt er stolz auf eigne Kräfte bauen,
Und fiel und fiel in nächtlich tiefes Grauen,
Verlor die weißen Blüten — Weh dir, weh!
Und wann die Blumen all zurückgekommen,
Bleibt er der Frucht, der herben schwarzen, unbenommen.

Wenn jetzt die Sonne heiß am Himmel stehet:
Es dampft die Flur im reichen Blumenduft;
Vom warmen Wind, der durch die Lüfte wehet,
Ein wogend Wallen über Felder gehet,
Zum Widerklange blauer Himmelsluft:
Es wehen Glöckchen blau von allen Hügeln;
Der Himmel will sich in des Kornes Blume spiegeln usw.

3

Die heiligen drei Könige

Es blüht eine schöne Blume
In einem weiten Land;
Die ist so selig geschaffen,
Und wenigen bekannt.
Ihr Duft erfüllet die Tale,
Ihr Glanz erleuchtet den Wald;
Und wenn ein Kranker sie siehet,
Er gesundet alsobald.

Erglänzt am Morgen die Sonne,
Da wähnt ich, ich sollte sie sehn.
Sie sank in Abendwolken,
Ich sehnte mich, mitzugehn.

Sanft war der Mond erſchienen,
In ſtillem Glanz der Raum,
Da klangen der Nachtigall Töne —
Doch alles war nur ein Traum.

Drei Könige kamen gezogen
Zu einem Heiligtum.
Der Stern ſtand über dem Hauſe,
Drin lag die ſüße Blum'. —
Wenn ſich zween Augen wenden
Gleichwie zwei Sternelein,
Ach! wünſch ich: Möcht im Herzen
Dies edle Blümelein ſein!

4

Aus Einleitungen zu einer Abhandlung über die Farben

1. Wenn es dir Ernſt iſt, etwas Rechtes zu tun oder hervorzubringen, das den Stempel der treueſten Rechtſchaffenheit und Gründlichkeit an ſich trägt, daß, wenn es daſteht, es das treue Abbild deines innerſten Zuſtandes ſei: ſo wird aller Notbehelf von Mitteln, alle Unkenntnis des Materials dir ſo zuwider ſein, wie die Lüge der Wahrheit; Worte, die du nicht verſtehſt, und womit du doch etwas ſagen willſt, was ſie nicht ſagen, läſſeſt du nicht allein beſſer ungeſagt, ſondern es iſt auch die größte Qual, es zu tun, wenn die Umſtände dich zwingen. —

Wenn du nun dieſe gründliche Averſion in dir trägſt, ſo wirſt du wohl bald merken, daß du den Kampf nie ganz beſtehen wirſt, — daß dieſes der Pfahl im Fleiſch iſt, der Kampf auf Leben und Tod, — daß, wenn du dich tapfer darin gebrauchſt, dich der alte Sieger, der Tod, zuletzt ſelbſt achten und dich in die klare Ruhe bringen wird, aus welcher dich gewiß der Klang der Poſaune erweckt.

So betrachte nun die bunte Welt um dich her, wo alle Geſtalten in dieſem Sinn dich wie Brüder begrüßen, wo dieſelbe Sehnſucht in allen Gegenſtänden

(den kleinſten wie den größten) um dich verborgen liegt, und ſuche, wie du den ewigen Urſprung findeſt, aus dem alle Verſchiedenheit gefloſſen iſt.

Richteſt du bloß auf die Farben der Gegenſtände um dich her den Blick, ſo wirſt du in der unendlichen Mannigfaltigkeit doch bald viele finden, welche ſich einander nähern, und indem du die Spur einer Farbe, die dich am meiſten anzieht, verfolgſt, wirſt du ſie ſehr verbreitet entdecken.

Wenn du zuerſt das Violette ſuchſt, wirſt du es bald in der zarten Helligkeit der Levkojen, bald in den dunkeln Schatten an den tiefen Veilchen entdecken, und der Sinn wird nicht wiſſen, welches er mehr liebt, denn bald leuchtet eine Farbe ſo ſchön in der Helligkeit, und bald zieht ſie dich in die ſtille Tiefe zu ſich. — Wenn ſo dich das Grün der Wieſen, die ſaftige Vegetation in dem tauigen Graſe und das zarte Weben eines jungen Buchenwaldes, wie die kriſtallene grüne Woge lockt: wann leuchtet es dir am ſchönſten entgegen, in der Helligkeit des Sonnenſcheins oder in der Stille des Schattens? — Wenn aus den Blüten, von dem zarteſten Rot bis in den gewaltigſten Brand, von dem anſpruchsloſen Blau bis in[1]

2. Die Farbe iſt eine ſo freundliche Erſcheinung, daß ich immer mit neuem Ergötzen ſehe, wie ſie ſich in allen ihren Tönen wie Geiſtern des Lichtes allem Körperlichen anſchmiegt und es durchdringet, um ihm das himmliſche Vaterland näher und näher an das Herz zu legen, ſo daß auch, je geiſtiger und durchſichtiger die Subſtanz des Körpers iſt, er tiefer und inniger mit der Farbe vereinigt und vom Lichte durchdrungen wird. Und ſo muß auch ich, wenn ich in dieſe Erſcheinung mich vertiefe, mich mit allen Beſtrebungen und Kräften willig der ſüßen Vernichtung des Lichtes hingeben, um im gewiſſen Glauben zuletzt die Glut der geiſtigen Gedanken zu empfangen.

Wenn ſich unter meinen Händen das Material verändert und verwandelt, und ich nun mit Genauigkeit, um mich zurechtzufinden, die Elemente desſelben durchforſcht habe, wird bald ſehnſüchtig das Auge erfreut werden von der Glut des Goldglanzes in Metallen und im ſchwelgenden Genuß an ſaftigen Früchten, oder angezogen von der herrlichen ſaftigen Kühle eines ſamtnen Gewandes, ſowie von der lebendigen Bewegung der Blumenfarben; — wenn aber die errötende Wange, der

[1] Bei dieſem Worte bricht der Aufſatz ab.

brennende Mund und die zarte Verfließung des weißen Halses und Busens in dem Blitz des Auges dich mit einemmal ergreift und durchleuchtet, wohinein möchtest du dich lieber tauchen, als in die glühende Tiefe des Weins, daß die stillen Geister die Sprache in dieser klingenden Tiefe fanden und du dann heimisch in diesem Himmel Auge, Mund, Wange und Busen im süßen Gespräch belauschtest im Hinterhalte des sehnenden Herzens, dem das Leben und alle Himmel sich nur tiefer und tiefer entschließen, je mehr du dich sehnst?

Wie das ewige Licht im Anfange alle Kreatur und alle Farbe erzeugte, daß es sich selbst erschauete in seiner innersten Herrlichkeit — so auch wirket die innigste Sehnsucht des Gemütes, daß es alle Kreatur in Liebe durchdringe, damit sie in ihrer tiefsten Erkenntnis dem eigensten Sein, das über alle Erkenntnis hinaus in uns liegt, sich zum würdigen Opfer bringe.

Wenn du aber, mein Herz und Sinn, eins bist in dem Geist, — was will wohl die ruhige Seele, die aber von allem Entzücken des Daseins wogt, glühet und funkelt wie die sinkende Sonne, die nun mit Erd und Himmel in Nacht versinkt, — was willst du, Seele, als verstummen, wie alle Himmel stumm waren, ehe das Wort von Anfang gesprochen war —?

. . . Wie sollte ich nicht in Begeisterung geraten über die herrliche Erscheinung, die vor mir liegt und worin Erde und Himmel sich erschlossen hat? — Es ist aber, wenn man eine Sache deutlich sehen will, das notwendigste, daß man sich zähmt und nicht gleich auf einmal die Enden zusammenfaßt; sonst kommen wir gleich von vornherein in das Chaos zurück, aus welchem uns der Verstand und die Zeit retten, und dadurch zu noch größerer Herrlichkeit der Anschauung führen wollen. —

5

Das Glück der Farbe

So wie die Farben ohne Ende in die Tiefe reichen, so sind sie auch unendlich im Licht, und das Blitzen und Wogen des Lichtes und der Farbe in der Anwesenheit und Abwesenheit des Lichtes ist wie die größte Gemütsbewegung der funkelnden Sterne, wie der Odem des lebendigen Geistes, in dem die Welt woget, leuchtet und

verschwindet. — Ich glaube, die Farbe wächst, wie wir in unserm Gemüt wachsen. Das Licht, wenn es in die durchsichtige Farbe fällt, entflammt und vernichtet es dieselbe in sich; würde nun, wie das Licht sich abwendet, die Farbe am Himmel in der Finsternis rein verbleiben, so würde sie beim wiederkehrenden Morgen in eine unendlich tiefere Glut entflammt werden müssen. Wer sich in der Abwesenheit des einkehrenden Geistes ganz rein erhielte, in dem müßte sich Gott verklären. Diese Blüte aber der Erleuchtung hat die Welt empfangen, und „wer beharret bis ans Ende, der wird selig". — Mir erscheint bisweilen die Farbe wie eine Linie, die vom höchsten Licht bis in die unendliche Tiefe reicht. Sehen wir nur die Farbe an, so erblicken wir die lebendige Schöpfung; ständen wir in der Tiefe, so erblickten wir das Licht; ständen wir im Lichte, so erblickten wir die Tiefe des Raumes, in dem die geschaffene Welt ist. Kehrst du der Sonne den Rücken und siehst das Weiße für das Licht an, und blickst du von da zur Sonne, so bist du im Schwarzen gefangen, und wer ist so frei, daß er sich mit der Kreatur nicht sehnte zu der Offenbarung der herrlichen Freiheit der Kinder Gottes? —

6

Fußreise in Seeland

oder:

Erzählung aller kleinen und großen Vorfälle auf einer Wanderung durch das nördliche Seeland im Pfingsten 1800, gesammelt und herausgegeben, auch mit interessanten Bildern verziert, durch C. C. A. Böhndel und P. O. Runge

(An seine Schwester Christine)

Kopenhagen, den 7. Juni 1800

Den 31. Mai 1800 um 11½ Uhr gingen wir vom Hause, an den Beinen gestiefelt, jeder mit einem trockenen Hemde und Paar Strümpfen in Vorrat versehen. Sowie wir nur die Nase zum Tor hinausstecken, wurden wir eine Armee ansichtig. Ich weiß nicht, ob andre hier nicht gleich die Flucht ergriffen hätten, wir aber kehrten uns an nichts und betrachteten mit Vergnügen, wie sie ihre furchtbaren Manöver machten. Einige lagen im Graben und schliefen, die sollten nach unserer Einsicht wohl die Toten und Verwundeten vorstellen. Die Vorposten, sobald sie

uns erblickten, stießen zum Hauptkorps, wir hörten trommeln und pfeifen, und einige Regimenter mehr wurden auf uns zu beordert. Da suchten wir denn unsre Force im Abzuge zu beweisen, und nahmen bald wahr, wie die salzigen Fluten des Baltischen Meeres die Küste mit Schlamm bedeckten, welcher nach Homer herbe Gerüche verbreitet. Die See war weithinaus mit Schiffen bedeckt, und Kopenhagen nahm sich von dieser Seite sehr gut aus.

Jetzo nahte sich uns ein Flüchtling, den wir seinem Äußern nach bald für einen Hund erkannten und ihn in unsern Schutz nahmen. Die Kalkbrennerei verbreitete Steinkohlengeruch und Schwefeldämpfe. Jupiter zog noch entsetzliche Falten auf die gewaltige Stirn. In Gammel Vartou gossen wir dem Scheidewasser unseres Magens etwas Bier zur Verarbeitung auf, und gaben dem Allard einen Bissen Brot, den er mit vieler Dankbarkeit anzunehmen schien, heimlich aber in seiner schwarzen Seele (es war ein schwarzer Fixkoter) ganz andere Gedanken hegte. Wir spien demselben hierauf ins Angesicht, um ihn an uns zu binden, weil ein Hund gerade die entgegengesetzte Behandlung wie ein Mensch in diesem Falle goutiert. Bei einem Jagdhause, wo die Außenposten mit einigen seinesgleichen besetzt waren, sollte unser Hund als Spion gebissen werden; wir retteten ihn aber von einem schmählichen Tode, und er wedelte mit dem Schwanze.

Nunmehr erreichten wir Constantia. Welch ein Rebensaft hier wachsen soll, ist weit und breit bekannt; es ist das Göttergetränk, womit Odysseus den Polyphemos berauschte, und als der wilde Zyklop nun schnarchend den Boden bedeckte, so versengte ihm der Held mit einem brennenden Olivenknüttel sein Auge, daß das Ungeheuer mit grausender Gewalt die Felsenhöhle durchtobte. Doch konnten wir keine Spuren dieses Gewächses entdecken, und müssen glauben, daß die ganze Geschichte in die fabelhaften Zeiten fällt. Hier ist übrigens gleich der Garten von Charlottenlund mit ausnehmend lieblichem Gehölz, und die schönen Gegenden Seelands nehmen hier ihren Anfang. Einige Schiffe segeln mit unsern Schritten in die Wette; und Pluvius läßt seinen vollen Segen auf uns niederfließen, welcher jedoch das Grün des Grases und der Bäume belebte. Die Sonne schien matt zwischen den dicken Wolken auf das Meer hin und brachte die schönste Wirkung hervor, die jemals ein Maler kann festgezaubert haben. Eine Viertelmeile weiter trafen wir in Skovshoved ein:

Es verſorgt Kopenhagen mit Fiſch,
Und ladet ſeine jungen Herren zu Tiſch;
Doch nach Punſch
Vergeh ihnen der Wunſch,
Denn der iſt äußerſt ſchlecht;
Aber Spickgans eben recht.
Auch kann euch in ſeinem Garten
Der Wirt mit Tee aufwarten;
Und blickt man höher vom Haus,
Nimmt Hveen gewaltig ſich aus. —
Meer entlang
Tönt ſo unſer Geſang.

Mit einem Male war der Hund weg; wir riefen, wir ſchalten und wir pfiffen, aber alles vergebens: dieſe Undankbarkeit ſchlug unſeren weichen Herzen eine tiefe Wunde. Solches geſchah zu Hvidöre. Hier iſt Schimmelmanns Garten (des däniſchen Staatsminiſters. Leſern, ſo die Geſchichte dieſer Familie nicht kennen, werde noch einige Bände zu dieſem Werke nachliefern und bitte, inſonderheit, da noch verſchiedene Lebensbeſchreibungen anzuziehen vorkommen dürften, die geneigten, bis dahin ſich zu gedulden). Wir waren nicht hinein, ſahen es alles nur von außen, es iſt aber gewiß recht ſchön. Am Wege floß für müde Wanderer die „Emilienquelle", aufgefangen und geleitet in Marmor, mit einer Schöpfkelle, die etwas ins Ungeheure ſpielte, auch nebenher der Wanne der Danaïden nicht gar unähnlich war. Die Quelle ſtrömte aus einem Auge, das in den Stein gehauen war; rührend war es anzuſehen, wie die Nymphe des Quells ſo kräftig um Emilien weinte[1]. — Auch ſahen wir im Vorbeigehen noch im Garten

— eine ungeheure Brücke
Von Holz.

Bellevue grenzt hier an, und ſchon der Name ſpricht die Eigenſchaft aus. Es wird von Kopenhagen aus heftig beſucht, beſonders mit, weil hier der Eingang vom Tiergarten iſt.

[1] Wie alle Tränen getrocknet werden, ſo hatte auch dieſes Auge zu weinen verlernt, als ich in dieſem Sommer noch einmal da war.

Klampenborg. Hier fanden wir die rundblättrige Pappel; auch einige Flores Danici, wovon vielleicht einige Zeichnungen liefere. Wo nicht, muß ich die Leser auf die „Flora Danica" verweisen, herausgegeben von Professor Wahl in Kopenhagen, wo sie sie alle sehen können. Das Werk, will man es illuminiert haben, muß einige Jahre vorher bestellt werden; es sind 21 Bände heraus, jeder kostet 8 Reichstaler dänisch Kurant, und meine Kommission ist 3 Prozent, ich empfehle mich dazu einem geehrten Publikum. — Torbek ist auch sehr hübsch, aber noch hübscher Annebierg. Hier erhebt sich der Weg etwas hoch am Ufer. Sehr guter Ackerboden, und man düngt mit Seetang. Es endigt sich hier der Tiergarten.

Wir betrachteten, wie die Sonne, die kurz vorher, und rund um sich her auch noch, von dicken Regenwolken überzogen war, sich mitten über dem Meer eine etwas dünnere Stelle wie ein Loch hineingeschienen hatte. Sie warf ein weißglänzendes Licht auf die Küste der Insel Hveen, ferner ein etwas bläßeres auf die schwedische Küste; einige weiße Segel wurden hell beleuchtet. Die ganze Natur schien den einen Punkt wie in Triumph hervorzuheben; alles trat in einen schwärzlichen Wolkenschatten zurück, und nur dieses einzelne war wie durch Vorsatz unbeschreiblich schön und stark erhellt. Wir begriffen jetzt, wie Heß die unvergleichliche Beleuchtung seiner Schweizergegenden gefunden und der Natur äußerst treu geblieben; sie ahmte hier dieses reizende Licht sehr genau nach. — Die Eremitage sahen wir etwas landeinwärts auf einer Anhöhe liegen. Der Weg schlägt sich etwas vom Ufer ab und geht durch Bäume und zwischen Gärten hin. Bei Scottsborg hebt sich das Ufer höher, und man kommt durch das Dorf wieder unten an den Strand. Die Rücksicht nach dem Ausgange des Dorfes ist äußerst malerisch: Man hat im Vorgrunde eine kleine Fischerhütte mit Gerät und große Steine, hinter diesen Scottsborg, wo die hohen Bäume bald die Häuser verstecken, bald zur Hälfte von ihnen bedeckt werden; hinter dem Dorf das hohe Ufer, links das Meer, und noch die Türme von Kopenhagen. Unzählige Schiffe; und wir hatten noch die Freude einer schönen Beleuchtung. Weiterhin bei Aggerhvil sahen wir wieder ein Licht entstehen, das in einem Gemälde äußerst wunderbar und unnatürlich scheinend gestanden hätte: Die See war im Vorgrunde grün und violett; Hveen ganz in Schatten; hinter Hveen schnitt sich das Licht mit einem Male scharf ab; der Schatten schien dunkler als der Vorgrund; Schweden, welches fünf Meilen entfernt, erschien in einem so

hellen Licht, daß man beinahe die Häuſer unterſchied; ein ſegelndes Schiff gewann den allerhöchſten Lichtpunkt, und dieſer Anblick verſetzte uns in eine wahre Entzückung.

7

Von dem Machandelboom

Dat is nu all lang' heer, wol twe duſend Johr, do wöör dar een ryk Mann, de hadd' ene ſchöne frame Fru, un ſe hadden ſik beyde ſehr leef, hadden awerſt kene Kinner, ſe wünſchden ſik awerſt ſehr welke, un de Fru beed'd ſo veel dorüm Dag un Nacht, man ſe kregen keen' un kregen keen'. Vör erem Huſe wöör een Hof, dorup ſtünn' een Machandelboom, ünner dem ſtünn' de Fru eens im Winter, un ſchelld' ſik enen Appel, un as ſe ſik den Appel ſo ſchelld', ſo ſneet ſe ſik in'n Finger, un dat Blood feel in den Snee; — ach! ſäd' de Fru, un ſüft'd ſo recht hoog up, un ſeeg dat Blood vör ſik an, un wöör ſo recht wehmödig: hadd' ik doch en Kind ſo rood as Blood un ſo witt as Snee! — un as ſe dat ſäd', ſo wurr' ehr ſo recht frölich to Mode, ehr wöör recht, as ſchull dat wat warden. Do güng' ſe to dem Huſe, un 't güng' een Maand hen, de Snee vörgüng'; un twe Maand, do wöör dat gröön; un dre Maand, do kömen de Blömer uut der Eerd'; un veer Maand, do drüngen ſik alle Bömer in dat Holt un de grönen Twyge wören all' in eenanner wuſſen, door ſüngen de Vägelkens, dat dat ganße Holt ſchalld' un de Blöiten felen von den Bömern; do wöör de ſoſte Maand wech un ſe ſtünn' ünner dem Machandelboom, de röök ſo ſchön, do ſprüng' ehr dat Hart vör Freuden un ſe füll up ere Knee und kunn' ſik nich laten; un as de ſoſte Maand vörby wöör, do wurren de Früchte dick un ſtaark, do wurr' ſe ganß ſtill; un de ſöwde Maand, do greep ſe na den Machandelbeeren un eet ſe ſo nyd'ſch, do wurr' ſe trurig un krank; do güng' de achte Maand hen, un ſe reep eren Mann, un weend' un ſäd': wenn ik ſtaarw', ſo begraaf my ünner den Machandelboom! Do wurr' ſe ganß getroſt un freude ſik, bet de neegte Maand vörby wöör, do kreeg ſe een Kind ſo witt as Snee un ſo rood as Blood, un as ſe dat ſeeg, ſo freude ſe ſik ſo, dat ſe ſtürw'.

Do begroof ehr Mann ſe ünner den Machandelboom un he füng' an to wenen ſo ſehr; ene Tyd lang, do wurr' dat wat ſachter, un do he noch wat weend' hadd', do hüll' he up, un noch een' Tyd, do nöhm he ſik wedder ene Fru.

Mit der tweden Fru kreeg he ene Dochter, dat Kind awerſt von der eerſten Fru wöör een lüttje Sähn un wöör ſo rood as Blood un ſo witt as Snee. Wenn de Fru ere Dochter ſo anſeeg, ſo hadd' ſe ſe ſo leef, awerſt denn ſeeg ſe den lüttjen Jung' an, un dat güng' ehr ſo dorch't Hart, un ehr düchd', as ſtünn' he ehr allerwegen im Weg', un dachd' denn man jümmer, wo ſe ehr Dochter all dat Vörmägent towenden wull, un de Böſe gaf ehr dat in, dat ſe dem lüttjen Jung' ganß gramm wurr', un ſtödd' em herüm von een Eck' in de anner', un buffd' em hier un knuffd' em door, ſo dat dat aarme Kind jümmer in Angſt wöör; wenn he denn uut de School köhm, ſo hadd' he kene ruhige Städ'.

Eens wöör de Fru up de Kamer gaan, do köhm de lüttje Dochter ook herup un ſäd': Moder, gif my enen Appel! Ja, myn Kind, ſäd' de Fru un gaf ehr enen ſchönen Appel uut der Kiſt', de Kiſt' awerſt hadd' enen groten ſworen Deckel mit een groot ſchaarp yſern Slott. Moder, ſäd' de lüttje Dochter, ſchall Broder nich ook enen hebben? Dat vördröot de Fru, doch ſäd' ſe: ja, wenn he uut de School kummt; un as ſe uut dat Fenſter wohr wurr', dat he köhm, ſo wöör dat recht, as wenn de Böſe äwer ehr köhm, un ſe grappſt to, un nöhm' erer Dochter den Appel wedder wech, un ſäd': du ſchalſt nich ehr enen hebben as Broder. Do ſmeet ſe den Appel in de Kiſt' un maakd' de Kiſt' to, do köhm de lüttje Jung' in de Döhr, do gaf ehr de Böſe in, dat ſe fründlich to em ſäd': myn Sähn, wullt du enen Appel hebben? un ſeeg em ſo haſtig an. Moder, ſäd' de lüttje Jung', wat ſühſt du gräſig uut! ja, gif my enen Appel. Do wöör ehr, as ſchull ſe em toreden: kumm mit my, ſäd' ſe un maakd' den Deckel up, hahl' dy enen Appel heruut; un as ſik de lüttje Jung henin bückd', ſo reet ehr de Böſe: — bratſch! — ſlöög ſe den Deckel to, dat de Kopp af flöög un ünner de roden Appel füll. Do äwerleep ehr dat in de Angſt un dachd': Kunn' ik dat von my bringen! Do güng' ſe bawen na ere Stuw' na erem Draag'kaſten un hahl' uut de bäwelſte Schuuflad' enen witten Dook, un ſett't den Kopp wedder up den Hals un bünd' den Halsdook ſo üm, dat 'n niks ſehn kunn' un ſett't em vör de Döhr up enen Stohl un gaf em den Appel in de Hand.

Do köhm doorna Marleenken to erer Moder in de Kääk, de ſtünn' by dem Führ un hadd' enen Putt mit heet Water vör ſik, den röhrd' ſe jümmer üm. Moder, ſäd' Marleenken, Broder ſitt vör de Döhr un ſüht ganß witt uut un hett enen Appel in de Hand, ik hebb' em beden, he ſchull my den Appel gewen, awerſt

he antwöörd' my nich, do wurr' my ganß grolich. Gah nochmaal hen, ſäd' de Moder, un wenn he dy nich antworden will, ſo gif em eens an de Oren. Do güng' Marleenken hen un ſäd': Broder, gif my den Appel; awerſt he ſweeg ſtill, do gaf ſe em eens up de Oren, do feel de Kopp herünn', doräwer vörſchrock ſe ſik, un füng' an to wenen un to roren un lööp to erer Moder un ſäd': ach, Moder, ik hebb' mynem Broder den Kopp afſlagen, un weend' un weend' un wull ſik nich tofreden gewen. Marleenken, ſäd' de Moder, wat heſt du dahn! awerſt ſwyg man ſtill, dat et keen Menſch maarkt, dat is nu doch nich to ännern; wy willen em in Suhr laken. Do nöhm' de Moder den lüttjen Jung' un hackd' em in Stücken, ded' de in den Putt un kaakd' em in Suhr; Marleenken awerſt ſtünn' daarby un weend' un weend' un de Tranen füllen all' in den Putt un ſe bruukd'en goor keen Solt.

Do köhm de Vader to Huus un ſett't ſik to Diſch un ſäd': wo is denn myn Sähn? Do droog de Moder ene grote grote Schöttel up mit Swartſuhr un Marleenken weend' un kunn' ſich nich hollen. Do ſäd' de Vader wedder: wo is denn myn Sähn? Ach, ſäd' de Moder, he is äwer Land gaan, na Mütten erer Grootöhm, he wull door wat blywen. Wat dait he denn door? un heft my nich maal Adjüüs ſechd? O he wull geern hen un bed' my, of he door wol ſos Wäken blywen kunn', he is jo woll door uphawen. Ach! ſäd' de Mann, my is ſo recht trurig, dat is doch nich recht, he hadd' my doch Adjüüs ſeggen ſchullt. Mit des füng' he an to äten un ſäd': Marleenken, wat weenſt du? Broder wart wol wedder kamen. Ach Fru, ſäd' he do, wat ſmeckt my dat Aeten ſchöön? gif my mehr! un je mehr he eet, je mehr wull he hebben un ſäd': geeft my mehr, gy ſchöhlt niks door af hebben, dat is as wenn dat all myn wör'! un he eet un eet, un de Knakens ſmeet he all' ünner den Diſch, bet he allens up hadd'. Marleenken awerſt güng' hen na ere Commod' un nöhm uut de ünnerſte Schuuf eren beſten ſyden Dook un hahl' all de Beenkens un Knakens ünner dem Diſch heruut un bünd' ſe in den ſyden Dook un droog ſe vör de Döhr un weend' ere blödigen Tranen; door läd' ſe ſe ünner den Machandelboom in dat gröne Gras, un as ſe ſe door henlechd hadd', ſo was ehr mit eenmal ſo recht licht un weend' nich mehr, do füng' de Machandelboom an ſik to bewegen un de Twyge deden ſik jümmer ſo recht von eenanner un denn wedder tohoop, ſo recht as wenn ſik ener ſo recht freut un mit de Händ' ſo dait. Mit des ſo güng' dar ſo 'n Newel von dem Boom un recht in dem Newel

dar brennd' dat as Führ un unt dem Führ dar flöög so 'n schönen Vagel heruut, de sung' so herrlich un floog hoog in de Luft, un as he wech wöör, do wöör de Machandelboom as he vörhen west wöör un de Dook mit de Knakens wöör wech. Marleenken awerst wöör so recht licht un vörgnöögt, recht as wenn de Broder noch leewd', do güng' se wedder ganß lustig in dat Huus by Disch un eet.

De Vagel awerst flöog wech un sett't sik up enen Goldsmidt syn Huus un sung' an to singen:

„Mein' Mutter der mich schlacht',
Mein Vater der mich aß,
Mein' Schwester der Marlenichen
Sucht' alle meine Benichen,
Bind't sie in ein seiden Tuch,
Legt's unter den Machandelbaum.
Kywitt, kywitt! wat vör'n schöön' Vagel bün ik!"

De Goldsmidt seet in syn' Waarkstod' un maakd' ene gollne Kede, do höörd' he den Vagel, de up syn Dack seet un sung', un dat dünkd' em so schöön, do stünn' he up un as he ämer den Süll güng', da vörlöör' he enen Tüffel, he güng' awer so recht midden up de Strat' hen, enen Tuffel un een' Sock' an, syn Schortfell badd' he vör un in de een' Hand badd' he de golln' Kede un in de anner' de Tang' un de Sünn' schynd' so hell up de Strat', door güng' he recht so staan und seeg den Vagel an: Vagel, secht he do, wo schöön kannst du singen! sing' my dat Stück nochmaal. Ne, secht de Vagel, twemaal sing' ik nich umsünst, gif my de goll'n Kede, so will ik dy 't nochmaal singen. Door, secht de Goldsmidt, hest du de goll'n Kede, nu sing' my dat nochmaal. Do köhm de Vagel un nöhm de goll'n Kede so in de rechte Poot un güng' vör den Goldsmidt sitten un sung':

„Mein' Mutter der mich schlacht' usw."

Do flöög de Vagel wech na enem Schooster un sett't sik up den syn Dack un sung':

„Mein' Mutter der mich schlacht' usw."

De Schooster höörd' dat un leep vör syn Döhr in Hemdsaarmels un seeg na syn Dack un musst' de Hand vör de Ogen hollen, dat de Sünn' em nich blend't: Vagel, secht he, wat kannst du schöön singen! Do röop he in syn Döhr henin: Fru, kumm mal heruut, dar is een Vagel, süh mal den Vagel, de kann maal

ſchöön ſingen! do roop he ſyn Dochter un Kinner un Geſellen, Jung' un Maagd, un ſe kömen all' up de Straat un ſegen den Vagel an, wo ſchöön he wöer, un he hadd' ſo recht rode un grone Feddern un üm den Hals woor dat as luter Gold un de Ogen blünken em im Kopp as Steern'. Vagel, ſad' de Schooſter, nu ſing' my dat Stück nochmaal Ne, ſecht de Vagel, twemaal ſing' ik nich umſunſt, du muſt my wat ſchenken. Fru, ſad' de Mann, gah na dem Bahn, up dem bäwelſten Boord door ſtaan een Poor rode Schö, de bring' herünn'; do güng' de Fru hen un hahl' de Schö. Door, Vagel, ſad' de Mann, nu ſing' my dat Stück nochmaal. Do köm de Vagel un nohm de Schö in de linke Klau' un flöog wedder up dat Dack un ſüng':

„Mein' Mutter der mich ſchlacht' uſw."

un as he uutſungen hadd', ſo flöog he wech, de Rede hadd' he in de rechte un de Schö' in de linke Klau' un he flöog wyt wech na ene Mahl' und de Mahl' güng' klippe klappe, klippe klappe, klippe klappe, un in de Mahl' door ſeeten twintig Mahlenburßen, de hauden enen Steen un hackden hick hack, hick hack, hick hack, un de Mahl' güng' klippe klappe, klippe klappe, klippe klappe Do güng' de Vagel up enen Lindenboom ſitten, de vör de Mahl' ſtünn' un ſüng:

„Mein' Mutter der mich ſchlacht',

do höörd' een up:

Mein Vater der mich aß,

do höörden noch twe up un höörden dat:

Mein' Schweſter der Marlenichen

do höörden wedder veer up:

Sucht' alle meine Benichen,
Bind't ſie in ein ſeiden Tuch,

nu hackden noch man acht:

Legt's unter

nu noch man fyw',

den Machandelbaum.

nu noch man een:

Kywitt, kywitt! wat vör'n ſchöön' Vagel bün ik!"

de Hölt' de Lüd eer ut de Hand' dat letzte noch boord'. „Vagel, segt he, wat singst du schöön! Lat' mi dat eer hören, sing' mi dat nochmaal. Ne, secht de Vagel, tovoren sing ik mi nich umsünst, gifst mi den Mahlensteen, so will ik dat nochmaal singen. Ne, secht he, wenn he mi alleen tohoord', so schullst du em hebben; ja, sede de anner, wenn he nochmaal singt, so schall he em hebben. Do kohm de Vagel herünner von de Meddens sagt'n sik' wenig mit Bohm' an, un bövden den Kopp up, he sik nöm, so as eben, he sik vör! de steek de Vagel den Hals döör dat Lock und wöpte em mit as mit Krogges un floog weeder up den Boom un sung':

„Mein' Mutter der mich schlacht' usw."

un as he dat tovelangen hadd', de deed' he de Stünd' von eenanner un hadd' in de rechte Klau' de Kedd un in de linke de Schö un mit den Hals den Mahlensteen un floog wedr weeh na sines Vaders Huse.

Jn de Stuw' seet de Vader, de Moder un Marleenken bi Disch un de Vader sad': ach wat waard mi licht, mi is recht so good to Mode! Ne, sad' de Moder, mi is recht so angst, so recht as wenn en swoor Gewitter kummt. Marleenken aewer sat un weend' un weend', do kohm de Vagel anflegen, un as he sik up dat Dack sett', ach, sad' de Vader, mi is so recht fründig un de Sunn' schint buten so schöön, mi is recht, as schull' ik enen olen Bekannten weddersehn. Ne, sad' de Fru, mi is so angst, de Lucht kappert mi um dat se mi as Füer in den Adern; un se reet sik von Lieven up un so recht, aewer Marleenken seet in een Eck' un weend' un hadd' mit Platen vor de Ogen un weend' den Platen ganß meßnatt. Do sett't sik de Vagel up den Machandelboom un sung':

„Mein' Mutter der mich schlacht',

de hett de Moder de Ohren so un kneep de Ogen so un wull nich seh'n un hören, aewer dat brusd'de eer in de Ohren as de allerhaarkste Storm un de Ogen brennden eer un zackden as Blitz':

Mein Vater der mich aß,

ach Moder, secht de Mann, door is een schöön Vagel, de singt so herrlich, de Stuw' schint so warm, un dat ruckt as lauter Zimmemamen:

Mein' Schwester der Marlenichen

de leed' Marleenken den Kopp up de Knee un weend' in eens wech, de Mann awerst sad': ik go herut, ik mutt den Vagel dicht bi seh'n. Ach, gah nich, sad' de Fru,

my is as beewd' dat ganße Huus un ſtünn' in Flammen. Awerſt de Mann güng' henuut un ſeeg den Vagel an:

Sucht' alle meine Benichen,
Bind't ſie in ein ſeiden Tuch,
Legt's unter den Machandelbaum.
Kywitt, kywitt! wat vör'n ſchöön Vagel bün ik!"

Mit des leet de Vagel de gollne Kede fallen, un ſe feel dem Mann jüſt üm 'n Hals, ſo recht hier herüm, dat ſe recht ſo ſchöön paſſd', do güng' he herin un ſäd': ſüh, wat is dat vör'n ſchöön Vagel, heft my ſo 'ne ſchöne gollne Kede ſchenkd, un ſüht ſo ſchöön nut. De Fru awerſt wöör ſo angſt un füll lang's in de Stuw' hen, un de Mütz' füll ehr von dem Kopp, do ſüng' de Vagel wedder:

„Mein' Mutter der mich ſchlacht',

ach! dat ik duſend Föder ünner de Eerd' wöör', dat ik dat nich hören ſchull!

Mein Vater der mich aß,

do füll de Fru vör dood nedder.

Mein' Schweſter der Marlenichen

ach! ſäd' Marleenken, ik will ook henuut gahn un ſeh'n, of de Vagel my wat ſchenkt! do güng' ſe henuut:

Sucht' alle meine Benichen,
Bind't ſie in ein ſeiden Tuch,

do ſmeet he ehr de Schö herünn'.

Legt's unter den Machandelbaum.
Kywitt, kywitt! wat vör'n ſchöön Vagel bün ik!"

Do wöör ehr ſo licht un frölich, do truck ſe de neën roden Schö an un danßd' un ſprüng' herin: ach, ſäd' ſe, ik wöör ſo trurig, as ik henuut güng', un nu is my ſo licht, dat is maal een herrlichen Vagel, hett my een Poor rode Schö ſchenkd! Ne, ſäd' de Fru un ſprüng' up un de Hoor' ſtünnen ehr to Baarg' as Führsflammen, my is as ſchull de Welt ünnergahn, ik will ook henuut, of my lichter warden ſchull, un as ſe uut de Döhr köhm — bratſch! — ſmeet ehr de Vagel den Mählenſteen up den Kopp, dat ſe ganß tomatſcht wurr'. De Vader un Marleenken höörden dat un güngen henuut, do güng' een Damp un Flamm' un Führ up von der

Stad', un as dat vorbi woor, do ſtunn' de lüttje Broder door, un he nehm ſynen Vader un Marleenken by der Hand, un woren all' dre ſo recht vergnoogt un güngen in dat Huus by Disch un eeten.

8

Von dem Fiſcher un ſyner Fru

Dar woor maal eens een Fiſcher un ſyne Fru, de waanden tosamen in'n Pißputt, dicht an der See, un de Fiſcher güng' alle Dage hen un angeld' — un he angeld' un angeld'!

So ſeet he ook eens by de Angel, un ſeeg jümmer in dat blanke Water benn — un he ſeet, un ſeet!

Do güng' de Angel to Grund', deep unner, un as he ſe herunhaald', ſo haald' he einen groten Butt herunn — do ſad' de Butt to em: hör' maal, Fiſcher, ik bidd' dy, laat my leven, ik bün keen rechten Butt, ik bün'n verwünſchten Prins; wat helpt dy dat, dat du my doot maakſt? ik wurr' dy doch nich recht ſmecken, ſett my wedder in dat Water, un laat my ſwemmen — Nu, ſad' de Mann, du brukſt nich ſo veel Woord' to maken, einen Butt de ſpreken kann, hadd' ik doch wol ſwemmen laten. Mit dee ſett't he em wedder in dat blanke Water, do güng' de Butt to Grund', un leet einen langen Strepen Bloot achter ſik. Do ſtunn' de Fiſcher up, un güng' na ſyne Fru in'n Pißputt.

Mann, ſad' de Fru, heſt du hüüt nix fungen? Ne, ſad' de Mann, ik fung' einen Butt, de ſad', he wöör een verwünſchten Prins, do hebb ik em wedder ſwemmen laten. — Heſt du dy denn nix wunſcht? ſad' de Fru. Ne, ſad' de Mann, wat ſchull ik my wunſchen? — Ach! ſad' de Fru, dat is doch awel, hör man jümmer in'n Pißputt to waanen, dat ſtinkt un is ſo eeklig, du haddſt uns doch eine lüttje Hütt wunſchen kunnt, ga noch hen un roop em, ſegg em, wy wahlt 'ne lüttje Hütt hebben, he dait dat gewiß. Ach, ſad' de Mann, wat ſchull ik door noch hengaan? — Ja, ſad' de Fru, du haddſt em doch fungen, un heſt em wedder ſwemmen laten, he dait dat gewiß, ga glyk hen! — De Mann wull noch nich recht, wull awerſt ſyn Fru ook nich to weddern ſyn, un güng' hen na der See.

As he door köhm, wöör de See ganß gröön un geel, un goor nich meer ſo blank; ſo güng' he ſtaan un ſäd':

Manntje! Manntje! Timpe Te!
Buttje! Buttje in der See!
Myne Fru de Ilſebill
Will nich ſo as ik wol will.

Do köhm de Butt anſwemmen, un ſäd': Na, wat will ſe denn? — Ach, ſäd' de Mann, ik hebb dy doch ſungen hatt, nu ſäd' myn Fru, ik hadd' my doch wat wünſchen ſchullt — ſe mag nich meer in'n Pißputt wanen, ſe wull geern 'ne Hütt. — Ga man hen, ſäd' de Butt, ſe hett ſe all.

Do güng' de Mann hen, un ſyne Fru ſeet nich meer in'n Pißputt, dar ſtünn' awerſt ene lüttje Hütt, un ſyne Fru ſeet vör de Döhr up ene Bänk, do nöhm ſyne Fru em by de Hand, un ſäd' to em: Kumm man herin, ſüh! nu is dat doch veel beter! — Do güngen ſe henin, un in de Hütt was een lüttjen Vörplatz, un ene lüttje herrliche Stuw' un Kamer, wo jem eer Bedd ſtünn', un Kääk un Spyſekamer, allens up dat beſte, mit Geräd ſchoppen, un up dat ſchönnſte upgefleyt, Tinntüüg un Miſchen, wat ſik darin höört — un achter was ook een lüttjen Hof mit Hönern un Aanten, un een lütjen Goorn mit Grönigkeiten un Aaft. — Süh! ſäd' de Fru, is dat nich nett? Ja, ſäd' de Mann, ſo ſchall't blywen, nu wähl' wy recht vergnöögt lewen! — Dat wähl' wy uns bedenken! ſäd' de Fru. Mit des eeten ſe wat, un güngen to Bedd.

So güng' dat wol 'n acht oder veertain Dag', do ſäd' de Fru: Hör' Mann, de Hütt is ook goor to eng, un de Hof un Goorn is ſo kleen, de Butt hadd' uns ook wol een grötter Huus ſchenken kunnt, ik much woll in enem groten ſtenern Slott wanen; ga hen tom Butt, he ſchall uns een Slott ſchenken. — Ach Fru, ſäd' de Mann, de Hütt' is jo god' noog, wat wähl wy in'n Slott wanen! — I wat! ſäd' de Fru, ga du man hen, de Butt kann dat jümmer doon. — Ne Fru, ſäd' de Mann, de Butt hett uns eerſt de Hütt gewen, ik mag nu nich all wedder kamen, den Butt much' et vördreten. — Ga doch, ſäd' de Fru, he kann dat recht good, un dait dat geern, ga du man hen! — Dem Mann wöör ſyn Hart ſo ſwoor, un wull nich, he ſäd' by ſik ſülwen, dat is nich recht, he güng' awerſt doch hen.

As he an de See köhm, wöör dat Water ganß vigelett un dunkelblau un grau un dick, un goor nich meer so gröön un geel, doch wöör't noch still, do güng' he staan un säd':

Manntje! Manntje! Timpe Te!
Buttje! Buttje in der See!
Myne Fru de Ilsebill
Will nich so as ik wol will.

Na wat will se denn? säd' de Butt. — Ach, säd' de Mann half bedrooft, se will in'n groot stenern Slott wanen. — Ga man hen, se stait vör de Dohr, sad' de Butt.

Do güng' de Mann hen, un dachd' he wull na Huus gaan, as he awerst daar köhm, so stünn' door 'n groten stenern Palast, un syn Fru stünn' ewen up de Trepp un wull benin gaan, do nöhm se em bi de Hand un säd': Kumm man herin! Mit des güng' he mit ehr benin, un in dem Slott wöor ene grote Dehl mit marmelstenern Asters, un dar wören so veel Bedeenters, de reten de groten Dören up, un de Wende wören all blank un mit schöne Tapeten, un in de Zimmers luter goll'ne Stöhl' un Dischen, un kristallen Kroonlüchters hüngen an dem Bähn, un so wöör dat in all de Stuwen un Kamers, mit Footdeken, un dat Aeten un de allerbeste Wyn stünn' up den Dischen, as wenn se breken wullen, un achter dem Huse wöör ook 'n grooten Hof mit Peerd- und Kohstell', un Kutschwagens up dat allerbeste, ook was door een groten herrlichen Goorn mit de schönnsten Blomen un syne Aastbömer, un een Lusthohlt wol 'ne halwe Mil lang, door wören Hirschen un Reh' un Hasen drin, un allens wat man sik jümmer wünschen mag. — Na, säd' de Fru, is dat nu nich schöön? Ach ja, sad' de Mann, so schall't ook blywen, nu wähl' wy ook in dat schöne Slott wanen, un wahl'n tofreden syn. — Dat wähl' wy uns bedenken, säd' de Fru, un wahlen't beslapen. Mit des güngen se to Bedd.

Den annern Morgen waakd' de Fru to erst up, dat was jüst Dag, un seeg um jem ehr Bedd dat herrliche Land vör sik liggen — de Mann reckd' sik noch, do stödd' se em mit dem Ellbagen in de Sid' un säd': Mann, sta up, un kik mal ut dem Fenster — süh'! kunnen wy nich König warden äwer all düt Land? — Ga hen tom Butt, wy wählt König syn! — Ach Fru, säd' de Mann, war wähl' wy König syn? ik mag nich König syn. Na, säd' de Fru, wult du nich König syn,

ſo will ik König ſyn; ga hen tom Butt, ik will König ſyn. — Ach Fru, ſäd' de Mann, wat wullſt du König ſyn? dat mag ik em nich ſeggen. — Worüm nich? ſäd' de Fru, ga ſtracks hen, ik mutt König ſyn. Do güng' de Mann hen, un wöör ganß bedröövt, dat ſyne Fru König warden wull; dat is nich recht, un is nich recht, dachd' de Mann, he wull nich hen gaan, güng' awerſt doch hen.

Un as he an de See köhm, do wöör de See ganß ſwartgrau un ſwart un dick, un dat Water geerd' ſo von ünnen up, un ſtünk ook ganß fuul. Do güng' he ſtaan un ſäd':

Manntje! Manntje: Timpe Te!
Buttje! Buttje in der See!
Myne Fru de Ilſebill
Will nich ſo as ik wol will.

Na, wat will ſe denn? ſäd' de Butt. — Ach, ſäd' de Mann, ſe will König warden. — Ga man hen, ſe is 't all, ſäd' de Butt.

Do güng' de Mann hen, un as he na dem Palaſt köhm, ſo wöör dat Slott veel grötter worren, mit enem groten Toorn un herrlyken Pyraat doran, un de Schildwacht ſtünn' vör de Döhr, un dar wören ſo väle Soldaten un Pauken un Trumpeten, un as he in dat Huus köhm, ſo wöör allens von purem Marmelſteen mit Gold, un ſammtne Deken, un grote goll'ne Quaſten; do güngen de Dören von dem Saal up, door de ganße Hofſtaat wöör, un ſyne Fru ſeet up enem hogen Troon von Gold un Demant, un hadd' ene grote goll'ne Kroon up, un den Zepter in der Hand von purem Gold un Eddelſteen', un up beyden Syden by ehr ſtünnen ſos Jumfern in ene Reeg', jümmer ene enen Kopps lüttjer as de annere. Do güng' he ſtaan, un ſäd': Ach Fru, büſt du nu König? — Ja, ſäd' de Fru, nu bin ik König. — Do ſtünn' he, un ſeeg ſe an, un as he ſe do een Flach ſo anſeh'n hadd', ſäd' he: Ach Fru! wat lett dat ſchöön, wenn du König büſt! nu wähl' wy ook niks meer wünſchen. — Ne Mann, ſäd' de Fru, un wöör ganß unruhig, my waart de Tyd un Wyl al lang, ik kann dat nich meer uuthollen, ga hen tom Butt, König bün ik, nu mutt ik ook Kaiſer warden! — Ach, Fru! ſäd' de Mann, wat wullſt du Kaiſer warden? — Mann, ſäd' ſe, ga tom Butt, ik will Kaiſer ſyn. — Ach Fru, ſäd' de Mann, Kaiſer kann he nich maken, ik mag dem Butt dat nich ſeggen; Kaiſer is man eenmaal im Reich, Kaiſer kann de Butt jo nich maken, dat kann

un kann he nich — Wat? ſad' de Fru, ik bün König, un du büſt man myn Mann, wullt du glyk hengaan? glyk ga hen, kann he König maken, kann he ook Kaiſer maken, ik will un will Kaiſer ſyn, glyk ga hen! — do muſſd' he hengahn. Do de Mann awer henging', wöör em ganß bang', un as he ſo güng', dachd' he bo ſik, dat gaut un gaut nich good, Kaiſer is to unverſchaamt, de Butt wart am Ende mód'.

Mit dee kohm he an de See, do wöör de See noch ganß ſwart un dick, un ſung' al ſo von unnen up to geeren, dat et ſo Blaſen ſmeet, un et güng' ſo een Keekwind awer hen, dat et ſik ſo kohrd' — un den Mann wurr' gro'en, do güng' he ſtaan un ſäd':

Manntje! Manntje! Timpe Te!
Buttje! Buttje in der See!
Myne Fru de Ilſebill
Will nich ſo as ik wol will.

Na wat will ſe denn? ſäd' de Butt. — Ach Butt, ſäd' he, myn Fru will Kaiſer warden. — Ga man hen, ſäd' de Butt, ſe is't all.

Do güng' de Mann hen, un as he door kohm, ſo wöör dat ganße Slott von poleerten Marmelſteen mit albaſternen Figuren un goll'nen Zyraten, vör de Döhr marſcheerden de Soldaten, un ſe blöſen Trumpeten und ſlögen Pauken un Trummeln; awerſt in dem Huſe da güngen de Baronen un Grawen un Herzogen man ſo as Bedeentere herüm, de maakden ſe em de Dören up, de von luter Gold wören — un as he herinkohm, door ſeet ſyne Fru up enem Troon, de wöör von een' Stück Gold un woor wol twe Mol' hoog, un hadd' ene grote goll'ne Kroon up, de wöör dre Elen hoog un mit Briljanten un Karfunkelſteen beſett't, in de ene Hand hadde ſe den Zepter, un in de annere Hand den Reichs-Appel, un up beyden Syden by eer door ſtunnen de Trabanten ſo in twe Regen, jümmer een lüttjer as de annere, von dem allergrotiſten Ryſen, de wöör twe Mol' hoog, bet to dem allerlüttjſten Dwaark, de woor man ſo groot, as myn lüttje Finger, un vör ehr ſtünnen ſo vele Furſten un Herzogen uſw. uſw., door güng' de Mann tüſchen ſtaan, un ſäd': Fru! biſt du nu Kaiſer? — Ja, ſad' ſe, ik bün Kaiſer. Do güng' he ſtaan, un beſeeg ſe ſik ſo recht, un as he ſe ſo'n Flach anſeh'n hadd', ſo ſäd' he: Ach Fru! wat lett dat ſchoon, wenn du Kaiſer büſt! — Mann, ſäd' ſe, wat ſtaiſt du door? ik bün

nu Kaiſer, nu will ik awerſt ook Paabſt warden, ga hen tom Butt. — Ach Fru! ſäd' de Mann, wat wulſt du man nich? Paabſt kannſt du nich warden, Paabſt is man eenmaal in der Kriſtenhait, dat kann he doch nich maken. — Mann, ſäd' ſe, ik will Paabſt warden, ga glyk hen, ik mutt hüüt noch Paabſt warden. — Ne Fru, ſäd' de Mann, dat mag ik em nich ſeggen, dat gait nich good, dat is to groff, tom Paabſt kann de Butt nich maken. — Mann, wat Snack! ſäd' de Fru, kann he Kaiſer maken, kann he ook Paabſt maken, ga foorts hen, ik bün Kaiſer, un du büſt man myn Mann, wult du wol hengaan? — Do wurr he bang' un güng' hen, em wöör awerſt ganß flau, un zitterd' un beewd', un de Knee un de Waden ſlakkerden em, un dar ſtreek ſo'n Wind äwer dat Land, un de Wolken flögen, as dat düſter wurr' gegen Awend, de Bläder waiden von den Bömern, un dat Water güng' un bruuſd' as kaakd' dat, un platſchd' an dat Aever, un von feern ſeeg he de Schepen, de ſchöten in der Noot, un danßden un ſprüngen up den Bülgen; doch wöör de Himmel noch ſo'n bitten blau in de Midd', awerſt an den Syden door toog dat ſo recht rood up, as een ſwohr Gewitter. Do güng' he recht vörzufft ſtaan in de Angſt un ſäd':

Manntje! Manntje! Timpe Te!
Buttje! Buttje in der See!
Myne Fru de Ilſebill
Will nich ſo as ik wol will.

Na wat will ſe denn? ſäd' de Butt. — Ach, ſäd' de Mann, ſe will — Paabſt warden. — Ga man hen, ſe is't all, ſäd' de Butt.

Do güng' he hen, un as he door köhm, ſo wöör dar as een' grote Kirch' mit luter Pallaſtens ümgewen, door drängd' he ſik dorch dat Volk, inwendig was awer allens mit dauſend un dauſend Lichtern erleuchtet, un ſyne Fru wöör in luter Gold gekledet, un ſeet noch up enem veel högeren Troon, un hadde dre grote goll'ne Kronen up, un üm ehr dar wöör ſo veel von geiſtlykem Staat, un up beyden Syden by ehr door ſtünnen twe Regen Lichter, dat gröttſte ſo dick un groot as de allergröttſte Toorn, bet to dem allerkleenſten Käkenlicht, un alle de Kaiſers un de Könige de legen vör ehr up de Kne, un küßden ehr den Tüffel. — Fru, ſäd' de Mann, un ſeeg ſe ſo recht an, büſt du nu Paabſt? — Ja, ſäd' ſe, ik bün Paabſt. — Do güng' he ſtaan un ſeeg ſe recht an, un dat wöör as wenn he in de helle Sunn' ſeeg; as

he ſe do een Flach anſeh'n hadd', ſo ſegt he: Ach Fru! wat lett dat ſchöön, wenn du Paabſt büſt! — Se ſeet awerſt ganß ſtyf as een Boom, un rüppeld' un röhrd' ſik nich, do ſäd' he: Fru, nu ſy tofreden, nu du Paabſt büſt, nu kannſt du doch niks meer warden. — Dat will ik my bedenken, ſäd' de Fru, mit des güngen ſe beyde to Bedd, awerſt ſe wöör nich tofreden, un de Girighait leet ſe nich ſlapen, ſe dachd' jümmer, wat ſe noch warden wull.

De Mann ſleep recht good un faſt, he hadd' den Dag veel lopen, de Fru awerſt kunn goor nich inſlapen, un ſmeet ſik von een' Syd' to der annern de ganße Nacht, un dachd' man jümmer, wat ſe noch wol warden kunn, un kunn ſik doch up niks meer beſinnen. — Mit des wull de Sünn' upgaan, un as ſe dat Morgenrood ſeeg, richt'd ſe ſik ämer End' im Bedd', un ſeeg door henin, un as ſe uut dem Fenſter de Sünn' ſo herup kamen ſeeg — ha! dachd' ſe, kunn' ik nich ook de Sünn' un de Maan upgaan laten? — Mann, ſäd' ſe, un ſtödd' em mit dem Ellbagen in de Ribben, waak up, ga hen tom Butt, ik will warden as de lewe Gott! — De Mann was noch meiſt in'n Slaap, awerſt he vörſchrock ſik ſo, dat he uut dem Bedd' füll. — He meend', he hadd' ſik vörhöörd, un reef ſik de Ogen uut, un ſäd': Ach Fru! wat ſäd'ſt du? — Mann, ſäd' ſe, wenn ik nich de Sünn' un de Maan kann upgaan laten, un mutt dat ſo anſeh'n, dat de Sünn' un de Maan upgaan, ik kann dat nich uuthollen, un hebb' kene geruhige Stünd' meer, dat ik ſe nich ſülwſt kann upgaan laten — do ſeeg ſe em ſo recht gräſig an, dat em ſo'n Schudder ämerleep — glyk ga hen, ik will warden as de lewe Gott. — Ach Fru! ſäd' de Mann, un füll vör eer up de Knee, dat kann de Butt nich. — Kaiſer un Paabſt kann he maken, ik bidd' do, ſla in do un blyf Paabſt! — Do köhm ſe in de Booshait, de Hoor' flögen ehr ſo wild üm den Kopp, do reet ſe ſik dat Lyfken up, un geef em eens mit dem Foot un ſchree'd': ik holl dat nich uut, un holl dat nich länger uut, wult du hengaan? — Do ſlööpd' he ſik de Büxen an un leep wech as unſinnig.

Buten awer güng' de Storm, un bruuſde, dat he kuum up den Föten ſtaan kunn, de Hüſer un de Bömer waiden üm, un de Baarge beewden, un de Felſenſtücken rullden in de See, un de Himmel wöör ganß pickſwart, un dat dunnerd' un blitzd', un de See güng' in ſo hoge ſwarte Bülgen as Kirchentöörn' un as Baarge, un de hadden bawen all' eene witte Kroon von Schuum up — do ſchre' he, un kunn ſyn egen Woord nich hören:

Manntje! Manntje! Timpe Te!
Buttje! Buttje in der See!
Myne Fru de Ilsebill
Will nich so as ik wol will.

Na, wat will se denn? säd' de Butt. — Ach! säd' he — — — se will warden as de lewe Gott. — „Ga man hen, se sitt all wedder in'n Pißputt."

Door sitten se noch bet up hüüt un düssen Dag.

Anmerkungen

Zu Seite 5: Die Literatur über Runge ist ausführlich verzeichnet in dem letzten Werk, das über ihn erschienen ist: Gustav Pauli, Philipp Otto Runges Zeichnungen und Scherenschnitte in der Kunsthalle zu Hamburg. Berlin, B. Cassirer 1916 (S. 45). Die Gedanken dieser ausgezeichneten Schrift decken sich vielfach mit den hier vorgetragenen Ansichten, was wohl auf einen starken Wandel in der Auffassung Runges seit dem Kriegsbeginn zu schließen erlaubt. Die Abbildungen von Zeichnungen bieten eine willkommene Ergänzung zu dem hier vereinigten Lebenswerk Runges.

Doch seien die wesentlichsten und öfter zitierten Schriften noch kurz genannt:

Philipp Otto Runge, Hinterlassene Schriften, herausgegeben von dessen ältestem Bruder. 2 Bde. Hamburg, Perthes, 1840/41. die unerschöpfliche Quelle zu seinem Schaffen und Verständnis, deren Wert auch kaum durch ihre philologische Ungenauigkeit gemindert wird. Wie nämlich Reinhold Steig im Euphorion Bd. XI (1902) S. 680 ff. bewiesen hat und Pauli in obengenannter Schrift bestätigt, hat Daniels sorgende Liebe die etwas ungebärdigen Handschriften Runges geglättet, korrigiert und damit des öfteren auch ihren Sinn und Charakter leicht verändert. Originalmanuskripte sind leider, bis auf geringe Ausnahmen, nicht erhalten.

Die wichtigsten neueren Bücher über Runge: A. Aubert, Runge und die Romantik. 1909. — W. Roch, Ph. O. Runges Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur Frühromantik. 1909. — E. Krebs, Ph. O. Runges Entwicklung unter dem Einfluß Ludwig Tiecks. 1909.

Als Ergänzung zu Paulis Verzeichnis seien noch einige dort nicht erwähnte Schriften genannt; eine vollständige Bibliographie ist damit ebensowenig beabsichtigt. Hagen, Deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. 1856. S. 77 ff. — Weingärtner in Dioskuren V (1860) S. 119, 125. — R. Haym, Die romantische Schule. 1870. (Runge wird nicht erwähnt.) — H. Riegel, Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst. 1876. S. 236 ff. — A. Lichtwark, Das Bildnis in Hamburg. 1898. Bd. I. S. 53 ff. — Th. Pyl, Beiträge zur Geschichte Pommerns. 1898. S. 195 ff. — Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. 1904. Bd. II, Seite 703. 2. Aufl. 1914. Bd. I, Seite 116 ff. — E. Edelheimer, Jakob Böhme und die Romantik. 1920. S. 22 ff., 120 ff. (Runge wird nicht erwähnt.) — F. Landsberger, Wilhelm Tischbein. 1908. S. 110 ff. — Waetzold, Die Kunst des Porträts. 1908. S. 179, 187, 291, 346. — H. von Kleinmayr, Die deutschen Romantiker und die Landschaftsmalerei. 1912. S. 23 ff. — Rich. Hamann, Die deutsche Malerei im neunzehnten Jahr-

hundert. 1914. S. 45 ff. – Ricarda Huch, Blütezeit und Verfall der Romantik. 6. Aufl. 1916. – G. Pauli, Ph. O. Runge. Bilder und Bekenntnisse. 1918. (Furche-Verlag.) – L. L. Eberlein, Deutsche Maler der Romantik. 1920. S. 22 ff., 120 ff. – F. E. Willis, Die frühromantische Malerei (Kunstchronik 1920/21, Nr. 4–6, S. 73 ff.).

Die wechselnde Beurteilung Runges sagt nichts über ihn selber aus, sondern nur über die Färbung der jeweiligen Kunstanschauung. Schon Pauli hat darauf hingewiesen, daß seit der Frühromantik eigentlich erst unsere Zeit zur Erkenntnis Runges fähig geworden sei, weil **unsere eigene Kunstwelt sich der seinen nähere.**

Zu Seite 9: Rosegarten: E. W. Roch a. a. O., S. 138 ff. Er war seit 1785 Rektor in Wolgast und hat auf seine Schüler in der überschwenglich poetischen Art der späten Sturm- und Drangzeit entschieden eingewirkt. Liebe zur Natur, der Heimat, innige Gemütsstimmung ihr gegenüber spricht aus seinen Gedichten; Morgen- und Abendröte spielen, im Sinne der Zeit, eine große Rolle. Obwohl selber nicht bildnerisch begabt, fühlte er doch sehr früh den Künstler im Knaben Runge heraus, wies ihn zur Landschaftsempfindung und suchte auch auf seine Eltern einzuwirken, ihn zum Künstler oder wenigstens zum Studium zu bestimmen.

Zu Seite 18: Casanova, Graff, Grassi vgl. Thieme, Allgemeines Künstlerlexikon. – Jens Juel: Aubert a. a. O. S. 87, 112 (beklagt in üblicher Weise Runges Bruch mit der Tradition; legt dem Pleinair Juels zuviel Bedeutung bei, weil auch er in Runge einen Impressionisten-Vorläufer sieht). Hinterlassene Schriften II, 43 f., 53, 64, 453. **Eine Anzahl guter Porträts von ihm in der Hamburger Kunsthalle.**

Zu Seite 18: Verhältnis zu Wilhelm Tischbein. Vergleiche Landsberger, Wilhelm Tischbein a. a. O.; Sörrensen, Tischbein (1910), S. 111 ff.; Hinterlassene Schriften I, 33, 351. II, 45, 506. Alte und neue Zeit berühren sich hier in ihren typischen Vertretern; aber nur im Gedanklichen. Tischbeins Tierliebhaberei und Idyllentum hatten manches Anziehende für Runge; wie dessen Ornamentik und Blumendarstellung wieder für Tischbein. 1804 hatten sie sogar die Idee, sich für Zimmerverzierungen, Runges Lieblingsplan, zusammenzutun. Immerhin standen sich ihre Welten nicht so schroff gegenüber, daß nicht in Tischbeins späteren Idyllen Einflüsse der „Tageszeiten" zu spüren wären. Umgekehrt konnte Runge nichts von Tischbein annehmen; der anfängliche Einfluß seiner Stiche nach griechischen Vasen wurde bald durch Flaxman abgelöst, in Kopenhagen. – Zu den Dresdner Landschaftsmalern Mechau, Kiengel usw. vgl. Paul Ferd. Schmidt, Die deutsche Landschaftsmalerei von 1750–1830, S. 25 f., 46, 61 ff.; über Friedrich insbesondere Thieme, Allgem. Künstlerlexikon. Runges Verhältnis zu ihm und seine **Wirkung auf die Späteren sind dort erörtert.**

Zu Seite 23: Georg Wilhelm Kolbe (1757–1835): P. F. Schmidt im Cicerone Jahrg. XI, Heft 1/2, S. 8. Sehr lebendig und originell sein selbstgeschriebener „Lebenslauf" 1825. Wie auf Kolbe, so haben vielleicht auch noch auf Runge die anmutigen Vignetten des Salomon Geßner gewirkt, die in den sechziger und siebziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts als Schmuck seiner eigenen Dichtungen erschienen. Die Naturfrische seiner Pflanzenwelt und ihre liebliche dekorative Verwertung haben manches mit Runge gemein. Vgl. Salomon Geßner, **Bd. XIX der Delphinbücher, 1921.**

Zu Seite 24. Januarius Zick (1732–97), einer der großen westdeutschen Freskanten, hat in dem riesigen Familienbilde der Familie Remy in Bendorf von 1776 ein merkwürdiges Stück rubbängerischer Monumentalkunst geschaffen. Abgebildet in Biermann, Barock und Rokoko (Darmstädter Jahrhundert Ausstellung) 1914. Bd. II, S. 436.

Zu Seite 29: Nuissorps Bericht über Runge und seine Besuche in Wolgast, über sein Elternbildnis und dessen „Disharmonie": Greifswalder Akademische Zeitschrift, Bd. V, Heft 1 (1826), S. 60 ff. Desgl. H. Schr. II, S. 538.

Zu Seite 36: J. A. Carstens (1754–98). Zusammenfassend P. F. Schmidt in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft IX" (1916) Heft 6, S. 197, wo auch Literaturangaben. Immer noch fehlt eine Publikation seiner Werke, für welche die elenden Stiche der Meyerschen Ausgabe nicht einmal Ersatz bedeuten. Sein Werk findet sich nahezu vollständig in Weimar, wohin es Fernow 1804 gebracht hat; der Rest in Kopenhagen.

Zu Seite 37: Über Sinn, Wesen und Geschichte des Pseudoklassizismus: derselbe in den Monatsheften für Kunstwissenschaft VIII (1915) Heft 11, S. 372, 409. Es ist die Übertragung einer Theorie in Praxis und die letzte äußerste Auswirkung des romanischen Vorbildes in der deutschen Kunst.

Zu Seite 39: J. Flaxman, englischer Bildhauer (1755–1826); s. Thieme, Lexikon.

Zu Seite 44: Klopstocks Einfluß auf Runges Kunstanschauung hat H. Uhde-Bernays (im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1910, 2. Halbband, S. 252 ff.) verdienstvoll auseinandergesetzt, aber zweifellos höchst überschätzt. Wenn man all die Beeinflussungen, die in den letzten Jahrzehnten mit ausgiebiger Sorgfalt festgestellt worden sind, von Runges Eigenart abziehen würde, so bliebe weniger als nichts von ihm übrig. Es bedeutet den Bankrott philologischer Tüftelei, wenn man einen bedeutenden Menschen aus lauter Anregungen von außen zusammensetzt. Uhde-Bernays und Krebs stehen auch nicht an, die Konsequenzen zu ziehen und uns Runge als einen schwächlichen, unentschlossenen Problematiker, als einen impotenten und krämerlichen Kopfhänger hinzustellen. Demgegenüber ist nur zu sagen, daß man mit dergleichen Maßstäben jedenfalls nicht den schöpferischen Menschen verkleinert; wohl aber der derbe Ausbruch Goethes gegen den „Rezensenten" posthum durchaus zu billigen wäre.

Zu Seite 61: Jakob Böhme. Seine für die Romantik wichtigsten Schriften: „Aurora oder Morgenröte im Aufgang" (1612) und „De tribus principiis oder Beschreibung der drei Prinzipien göttlichen Wesens". Gute und klare Auseinandersetzung seiner Lehren, soweit sie auf die Romantiker Einfluß haben, bei Ederheimer a. a. O., Krebs S. 69 ff. und Aubert S. 58 ff.

Zu Seite 63: Tageszeiten. Wo über Runge geschrieben ist, wurde auch über die „Vier Zeiten" gehandelt. Das Wichtigste bei Aubert S. 11 f., 58 ff., 114 ff.; Roch S. 72 ff., 194 ff.; Krebs S. 140 ff. Die Grundlage dieser fast unübersehbaren, ja ins Unübersichtliche schweifenden Erörterungen bilden Runges und Daniels Äußerungen in den Hinterlassenen Schriften, woraus ich versucht habe, den Kern herauszuschälen. Dabei ist zu bedenken, daß Runges Niederschriften sich durch acht Jahre ziehen und bei seiner starken inneren Entwicklung nicht einheitlich sein können. Das beste wird immer bleiben, sich an seine Zeichnungen und Gemälde zu halten und eine gar zu bestimmte Deutung beiseite zu lassen; sie sprechen für sich die deutliche Sprache

der Anschaulichkeit. Außer den im Text angezogenen Stellen kommen hauptsächlich in Betracht: H. Schr. I, 33 ff., 60 f. (ihre Symbolik), 66 ff. (Erklärung der Radierungen), 226 ff. (Daniel über ihre Entwicklung). Bd. II, 215 ff. (Arbeit daran; poetische Erklärung), 468 ff. (Geschichte der Tageszeiten; Deutung durch Daniel), 515 ff. (Abdruck der Besprechung von Görres in den Heidelberger Jahrbüchern 1808), 526 f. (desgl. Speckter im Niederelbischen Mercur 1815), 530 ff. (Milarch 1821), 540 f. (de Chateauneuf 1837).

Zu Seite 70: Ornamentale Arbeiten. Unter seinen erhaltenen Werken dieser Art nehmen die erste Stelle ein die Scherenschnitte, von denen sich eine bedeutende Anzahl noch in der Hamburger Kunsthalle erhalten haben. Die schönsten: Blumen von einer bezaubernden Wahrheit im leichtesten Umriß und zugleich von einer dekorativen Haltung, die Pauli mit Recht an gotisches Laubornament erinnert (a. a. O. S. 22). Dazu: Lichtwark, Runges Pflanzenstudien 1895 (H. Schr. I, 369 f.; II, 4, 445).

An Buchschmuck existieren die Umschlagzeichnungen zu Perthes' „Vaterländisches Museum" von 1809 (wieder benützt für den Umschlag von Paulis Buch 1916), und eine Zeichnung für „Natur und Geist" 1810, seine letzte Arbeit, als Radierung erschienen; sämtliche Originale in Hamburg (H. Schr. I, 354 ff.).

Von Entwürfen für Stickereien usw. berichtet Daniel (H. Schr. I, 236).

Spielkarten entwarf er für Forsmann, die 1810 in Holz geschnitten wurden. Erhalten scheinen sich keine zu haben. Petrich, Pommersche Lebensbilder S. 267 (H. Schr. I, 255 f.; II, 552).

Hier wie in den Buchumschlägen für Perthes regt sich eine allegorisch verkleidete politische Tendenz, da nicht nur wegen der eigenen Hamburgischen Not ihm der „Fall des Vaterlandes" zu Herzen ging. Auch in dem Märchen vom „Fischer un sine Fru" will man eine Anspielung auf Napoleons Hochmut erkennen, nach einem Brief von Savigny vom 27. April 1814. (Aubert in Kunst und Künstler IX, S. 609.)

Politische Meinung. Das erhöhte Nationalbewußtsein, das als natürliche Folge romantischer Anschauungen sich einfindet, tritt auch bei Runge deutlich in Erscheinung. Neben der künstlerischen Einkleidung in Buchumschlägen und Spielkarten sind einige Briefstellen stärkste Zeugnisse für seinen patriotischen Schmerz, aber auch für seine Erkenntnis der Fehler auf der eigenen Seite (H. Schr. I, 322, 323 ff., 346 f., 382, 392). Eine Stelle ist so faszinierend zeitgemäß und zeugt von einer solchen politischen Reife, daß sie hier Platz finden möge.

Am 29. Juli 1807, nach dem Tilsiter Frieden, an Bruder Daniel: „Sollte jetzt unser Auge nicht wacker sein und sollten wir nicht gelernt haben, daß die alte Form nichts mehr gilt und an allen Enden krankt und zusammenbricht? — Wenn die Preußen jetzt noch so rasend sein wollen, in ihrer ganzen Wirtschaft die alte Leyer fortzuspielen und fortzuspielen den Popanz von Militärstaat, wie sollen die Menschen in einem solchen Staat zur Besinnung kommen, wenn, nach dem, was geschehen ist, der Höchste im Staate nicht ahnen sollte, was unnatürlich ist? — Wenn die Fremden Deutschlands Fürsten überwunden haben, sollten die deutschen Völker die fremden Fürsten, die nun über sie herrschen, nicht zu deutschen machen können? — — Was wollen uns die Franzosen tun, wenn sie uns auch alle ihre Künste über den Nacken würfen, und wir behalten nur die Treue, die sie nicht haben?"

Zu Seite 76. Zur Androgynenlehre Jakob Böhmes vgl. dessen „Drey Prinzipien" cap. 8, 10, vor allem 12, 13 und Krebs S. 104 ff. Nach Böhmes Mythologie war Adam ursprünglich androgyn geschaffen, d. h. er beherbergte das männliche und weibliche Prinzip ungeschieden in seiner höheren Natur, dem göttlichen Vorbild gleich. Erst im Schlaf, der an sich seinen Fall darstellte, traten durch Wirkung seines Traumes Mann und Weib in ihm auseinander, indem die „Jungfrau" seine göttliche Qualität entwich. Notwendig wie diese Entzweiung ist aber auch die Wiedervereinigung mit der „Jungfrau": die irdische Liebe ist nichts als Sehnsucht nach diesem Idealbild, das jedes der Liebenden in dem anderen zu erblicken glaubt. Dies war so bei Adams Sündenfall: Eva ist nur Ersatz für die verlorene „Jungfrau"; und so ist alle Liebe auf Erden von vornherein zur Täuschung bestimmt und weist hin auf die einstige Erlösung, die durch Christi Opfertod ermöglicht worden ist.

Diese Lehre wird nun von fast allen Romantikern übernommen: Baader arbeitet sie philosophisch aus, Novalis gestaltet sie in dem Paar Osterdingen-Mathilde, Tieck im „Jungen Tischlermeister", von Schlegels „Lucinde" führt der Weg zu Nietzsche (Nachtlied Zarathustras) und zu Wagners Tristan und Isolde.

Spuren dieser Ideen vom illusionären Charakter der Liebe finden sich in den Briefen Runges (H. Schr. I, 38 f., 41 f.; II, 208). Unmittelbare Darstellungen in den Tageszeiten finden sich nicht. Dagegen hat in den 1820er Jahren Moritz von Schwind eine unverkennbare Darstellung von „Adams Schlaf" in einem Aquarell gegeben, das Sauerlandt für das Museum in Halle erwarb und in Kunst und Künstler XI (1913), S. 369 f. veröffentlichte. Man kann darin den Unterschied sowohl der späten von der frühen Romantik, als der süddeutschen von der norddeutschen Auffassung an einem Musterbeispiel erkennen. Wie bei Schwind sich alle Mystik sehr begreiflich und hübsch auseinanderlegt in Erzählung, die strenge Form beinahe humoristisch beschwingt wird und aus der unbedingten Notwendigkeit und Gebundenheit der Formen bei Runge ein behaglicher, fast orientalisch üppiger Klassizismus wird: das ist alles schon echter Schwind; und ebenso oberflächlich erfaßter Böhme. Kein Wunder, da Theosophie so gar nicht zu Schwinds Gebaren und katholischer Sinnlichkeit sich schicken mochte!

Zu Seite 77. Synästhesie Runges und Tiecks: Aubert S. 62 ff., H. Schr. I, 36 (Zusammenhang von Mathematik, Musik, Farben), 168 f. (Analogie von Farben und Tönen: Helligkeit und Dunkelheit entspricht der Oktavenhöhe).

Zu Seite 81: Runges Wirkung auf die Kunst der Folgezeit ist außer bei Friedrich nicht unmittelbar zu verfolgen. Wie dieser seinen „Elbsmantel" aufgenommen und einseitig die subjektive Stimmungslandschaft ausgebildet hat, ist bei Aubert, C. D. Friedrich a. a. O. geschildert. Doch hat seine Ornamentik und Landschaftsauffassung, ja seine Silhouettenkunst lebhaft bei Schinkel nachgewirkt. Wie weit Schwind, Neureuther, Schrödter und andere Spätromantiker von ihm noch beeinflußt worden sind, läßt sich wohl kaum mehr feststellen. Die Quellen für diese illustrationsfrohe Kunst fließen zu mannigfaltig.

Die Wiederaufersteh[illegible] der Probleme absoluter Farben, synästhetischer Wirkung, des romantischen Unendlichkeitsstrebens und transzendentaler Vertiefung in unserer Zeit lassen

Runge über Erwarten zeitgemäß erscheinen. (Vgl. S. 91 ff. und meine Einleitung zu Zehder, W. Kandinsky 1921.)

Zu Seite 62: An romantischen Einflüssen auf Runge wären noch außer der Messe in der Katholischen Hofkirche mit ihrer eindrucksstarken Musik (H. Schr. II, 101) vor allem der 1801 gestorbene Novalis zu nennen, von dem Runge allerdings wenig spricht. Sie sind sich vielleicht im Charakter und in der Art ihrer Betätigung allzu verwandt; jedenfalls würde Runge keinem der Romantiker innerlich so nahe gestanden haben wie ihm, hatte er ihn noch gekannt. Gleiche mystische Naturbeseelung und tiefe Religiosität, ausgeprägt in einer umgewandelten klassischen Form, zeichnet sie aus. In der poetischen Beschreibung seines „Triumph des Amor" lehnt sich Runge an die ersten beiden „Hymnen an die Nacht" von Novalis an (H. Schr. I, 220). Auf ihre Verwandtschaft weisen mit Übereinstimmung hin Pyl, Sauerland, Aubert, Roch, Kleinmayr und vor allem Krebs a. a. O., S. 28, 50, 117 ff., 144 ff., 152 (wo noch allerlei literarische Beziehungen konstruiert werden). — Schleiermacher kannte Runge kaum; die Brüder Schlegel zogen ihn nicht an (H. Schr. I, 37). In seinen Beziehungen zu Brentano, Görres, Arnim, den Brüdern Grimm ist Runge ganz der Gebende und Anregende, wie es sich bei der überragenden und symbolhaften Bedeutung seiner Kunst und seiner Ideen von selbst versteht. Die junge Romantik verehrte ihn, obwohl sie wenig mehr als die „Tageszeiten" und „Märchen" von ihm kannte, als geistigen Mittelpunkt und huldigte ihm in Gedichten, Briefen und Besprechungen, die als Anhang im 2. Band der H. Schr., S. 513 ff., abgedruckt sind. Auch mit dem trefflichen Kunsthistoriker Freiherrn von Rumohr, der in der Nähe von Lübeck auf seinem Gute Krempelsdorf lebte, verband ihn in seinen letzten Lebensjahren eine Freundschaft, die dem Verfasser der „Italienischen Forschungen" wertvolle Anregungen gab. Mit Steffens stand Runge vor allem wegen seiner Farbenlehre in lebhaftem Verkehr, der beide gleicherweise förderte; ein ähnliches Verhältnis verband ihn ja mit Goethe, der seiner Farbenlehre den Rungeschen Brief als Einleitung beigab und seine Bemühungen um die „Farbenkugel" mit lebendiger Teilnahme begleitete. Steffens hat in seinen Lebenserinnerungen (V, 335) Runges Erscheinung mit liebenden Worten und treffend geschildert. Ein besonderes Kapitel bildet der Einfluß Runges auf C. D. Friedrich, den A. Aubert in seinem „Caspar David Friedrich: Gott, Freiheit, Vaterland" (1915, S. 22 ff. am sinnvollsten geschildert hat.

Zu Seite 91: Friedrich Schlegel und sein grundlegendes Verhalten zu Runge und den Nazarenern beleuchten ausgiebig: Krebs a. a. O., S. 25, 41 ff., 56 ff., 65 ff. und Roch a. a. O., S. 200 ff. Zu vergl.: E. Sulger-Gebing, Die Brüder Wilhelm und Fr. Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst (Forschung. z. neueren Literaturgeschichte Bd. III, München 1897), S. 124 f., 131 f. Es handelt sich um die theoretische Auseinandersetzung des kommenden Nazarenertums, das eine Rückkehr zur Akademie und zur Nachahmung der Italiener bedeutete, mit der Romantik, die Tieck und Runge repräsentieren.

Zu Seite 93: Farbenlehre. Hauptquelle außer seiner 1810 erschienenen „Farbenkugel": H. Schr. I, 84 ff. Vgl. Aubert S. 101 ff., Roch S. 111 ff. und Goethes Farbenlehre.

Abbildungen

Scherenschnitte.

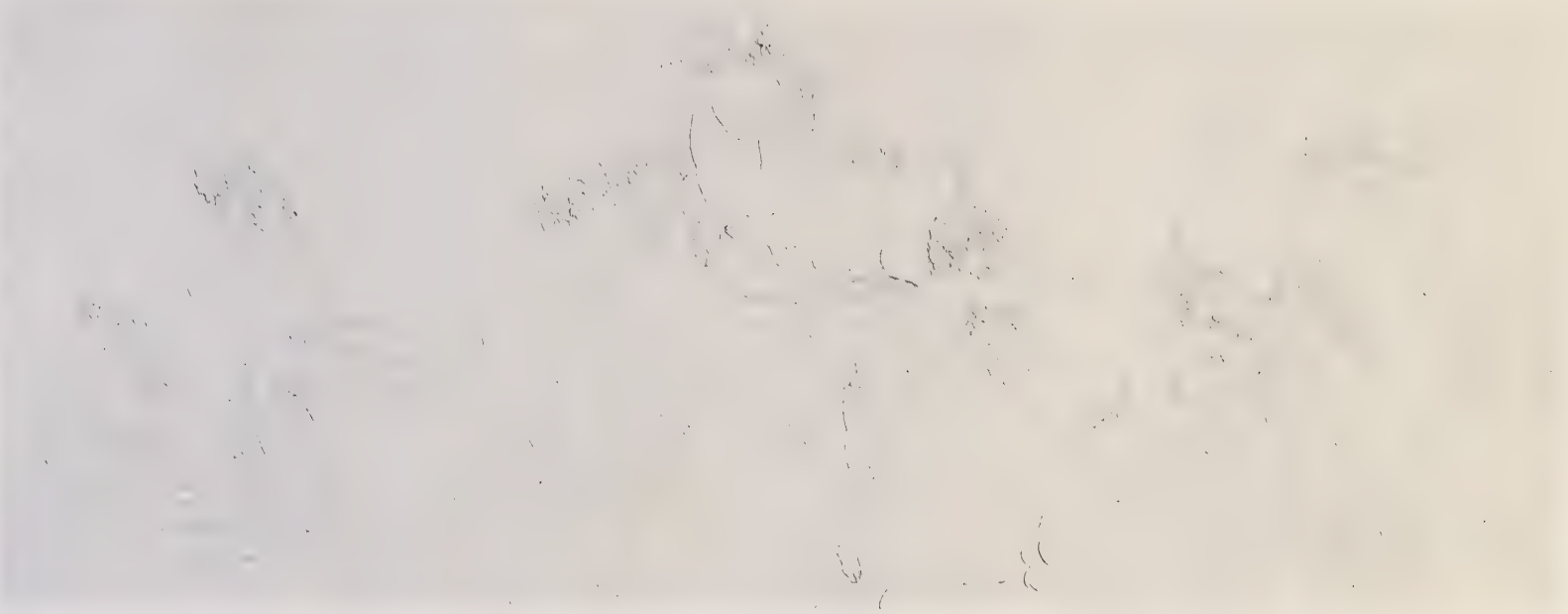
Blumen-Scherenschnitt.

Achill und Skamandros. Getuschte Federzeichnung. 1801.

Heimkehr der Söhne. Getuschte Federzeichnung. 1800.

Rahmen zum Wein. Getuschte Federzeichnung.

Triumph Amors, Mittelgruppe (zur ersten Fassung). Federzeichnung. 1800.



Triumph Amors (zweite Fassung). Federzeichnung. 1802.

Die Huelsenbeckschen Kinder. Ölgemälde. 1805/06.

Die Huelsenbeckschen Kinder. Einzelheit.

Die Huelsenbeckschen Kinder. Einzelheit.

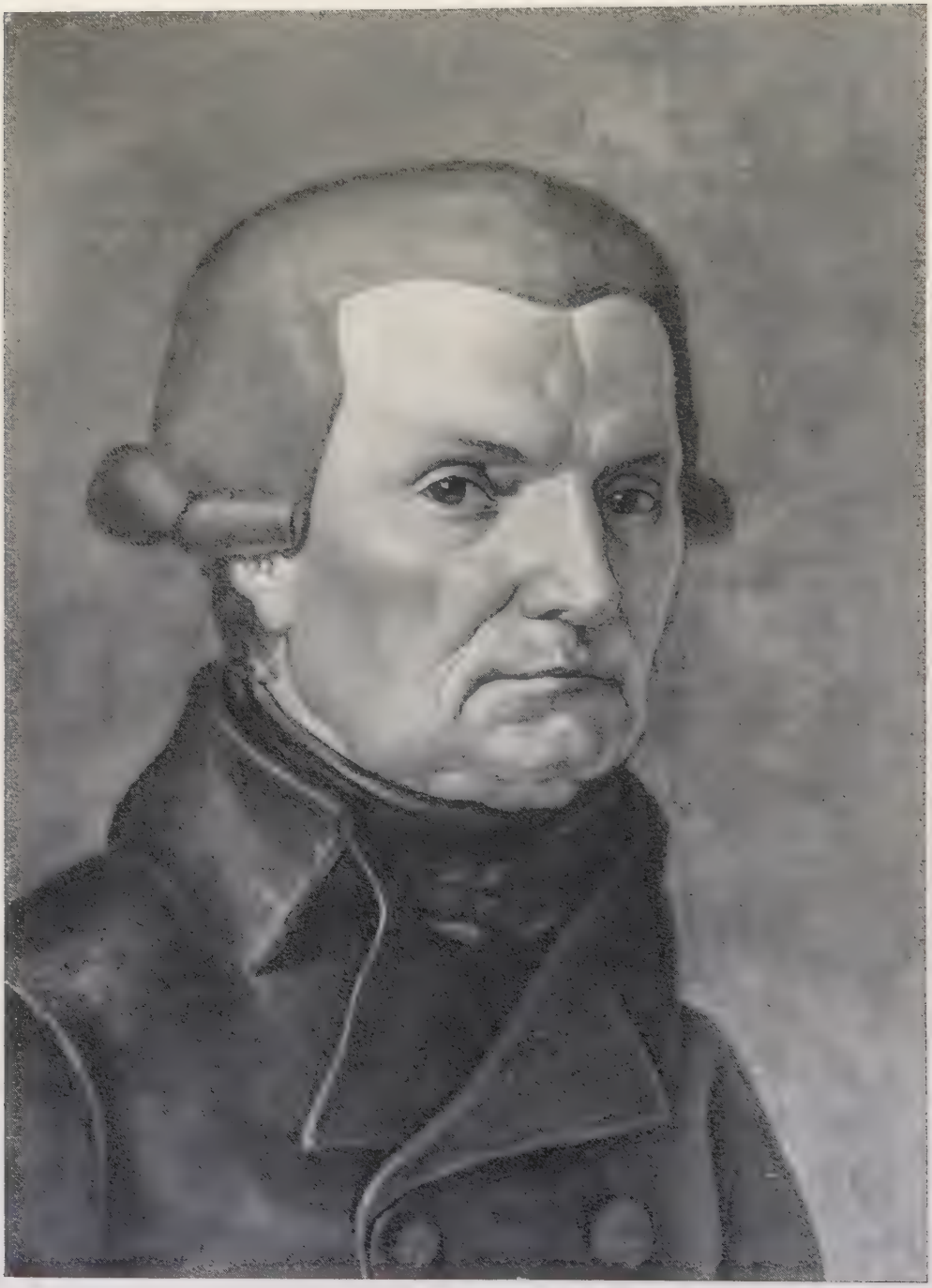
Huelsenbeckſche Kinder. Federzeichnung. 1805.

„Wir Drei." Ölgemälde. 1806.

Runge und seine Frau (aus „Wir Drei"). 1806.

Die Eltern des Künſtlers. Ölgemälde. 1806.

Die Eltern. Ölstudie. 1806.



Kopf des Vaters. Aus dem Elternbildnis.

Kopf der Mutter. Aus dem Elternbildnis.

Studie zur Mutter. Öl.

Sohn und Neffe Runges. Aus dem Elternbildnis.

Selbſtbildnis. Öl. 1805.

Bildnis seiner Gattin. 1809

Bildnis der zwei älteſten Kinder. Öl. 1807.

Bildnis Daniel Runges.

Bildnis seiner Schwiegermutter, Bel[illegible]

Lehrstunde der Nachtigall. Erster Entwurf. Getuschte Zeichnung.

Lehrstunde der Nachtigall. Zweite Fassung. 1805.

Lehrstunde der Nachtigall. Erste Fassung, Einzelheit.

Lehrstunde der Madrigali — Zweite Fassung, Ausgabe...

Entwurf zur Lehrstunde der Nachtigall. Getuschte Federzeichnung.

Gewandstudie zur Nachtigall. Kreide. 1803.

Mutter und Kinder. Ölbild. 1804.

Ruhe auf der Flucht. Öl (Untermalung). 1805/06.

Sitzender Joseph aus der „Ruhe auf der Flucht".

Maria und Kind aus der „Ruhe auf der Flucht"

Die Genien im Baum aus der „Ruhe auf der Flucht“.

Entwurf zur „Ruhe auf der Flucht". Federzeichnung. 1805.

Erster Entwurf zur „Ruhe auf der Flucht". Getuschte Federzeichnung, 1805.

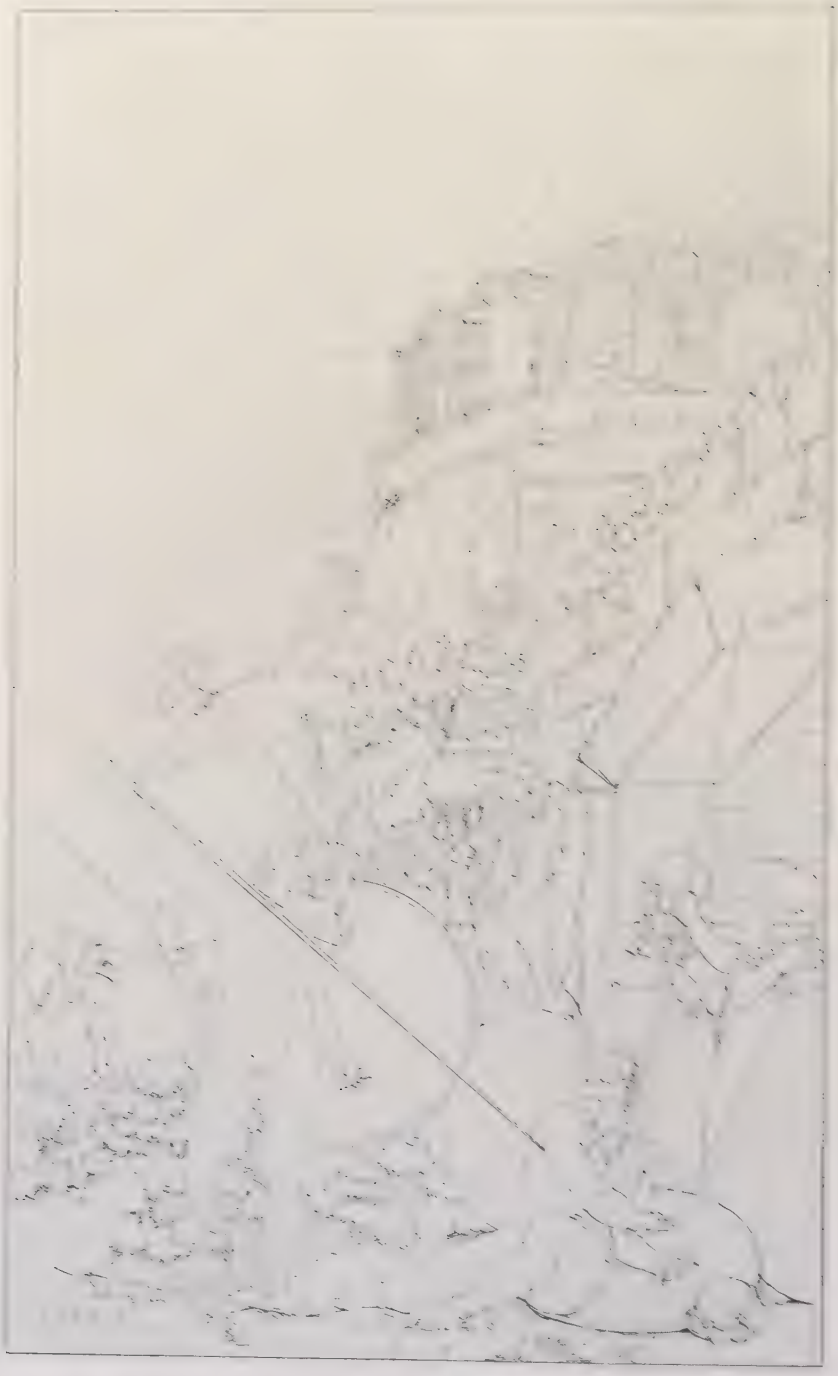
Christus auf dem Meere (Untermalung) 1850

Studie zu Christus auf dem Meere. Getuschte Federzeichnung. 1806.

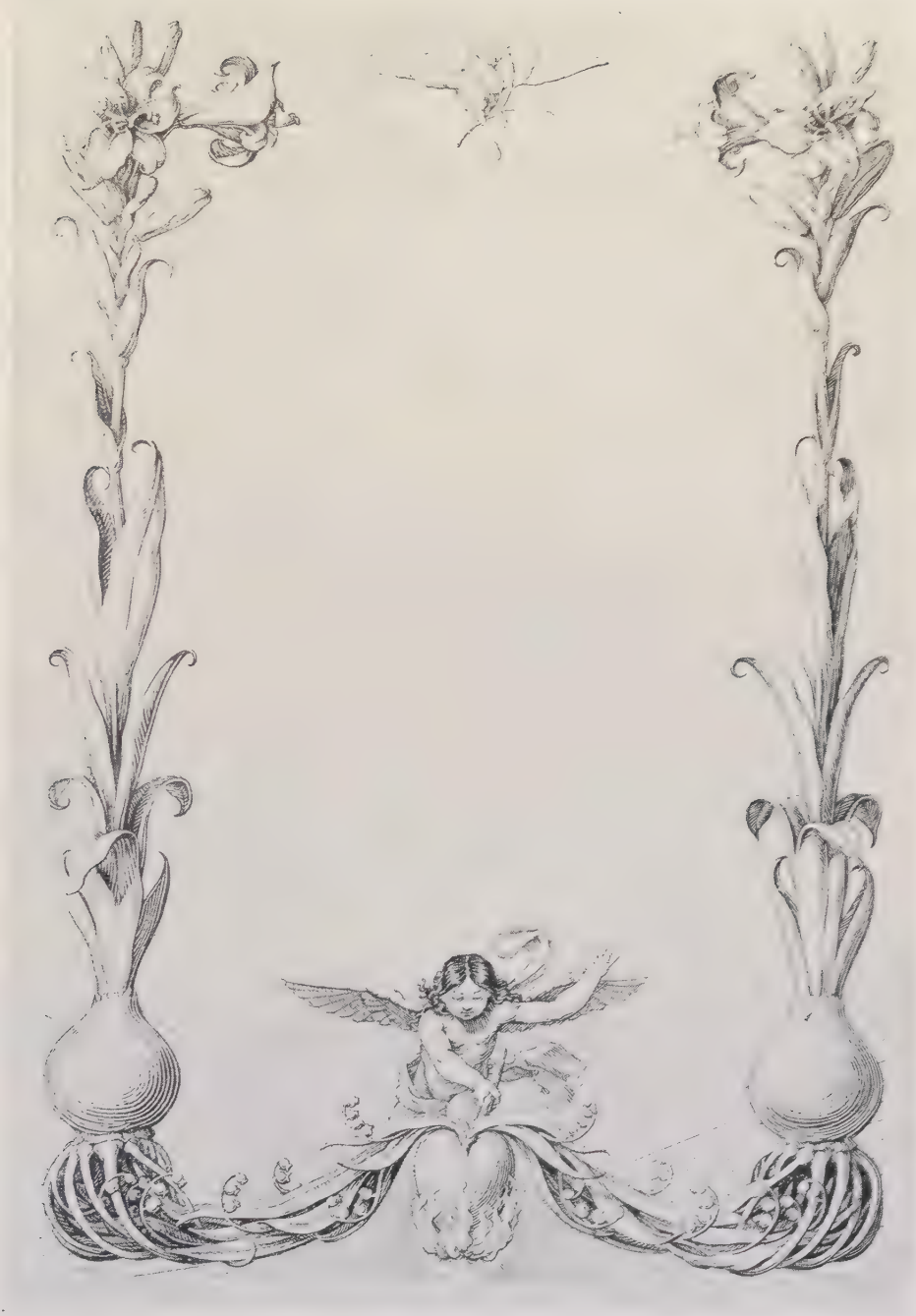
Oskar (zu Ossian). Federzeichnung. 1805.

Fingal (zu Ossian). Federzeichnung. 1803.

Ossian. Federzeichnung. 1805.



Fingals Geburt, Tod seines Vaters Conbal. Federzeichnung. 1806.



Not des Vaterlandes (Umschlagzeichnung). Federzeichnung. 1809.

Thronende Jungfrau mit vier allegorischen Genien der Natur, Wissenschaft und Kunst (Umschlagbild für ein Taschenbuch). Federzeichnung. 1810.

Die Freuden der Jagd. Aquarellierte Federzeichnung. 1808/09.

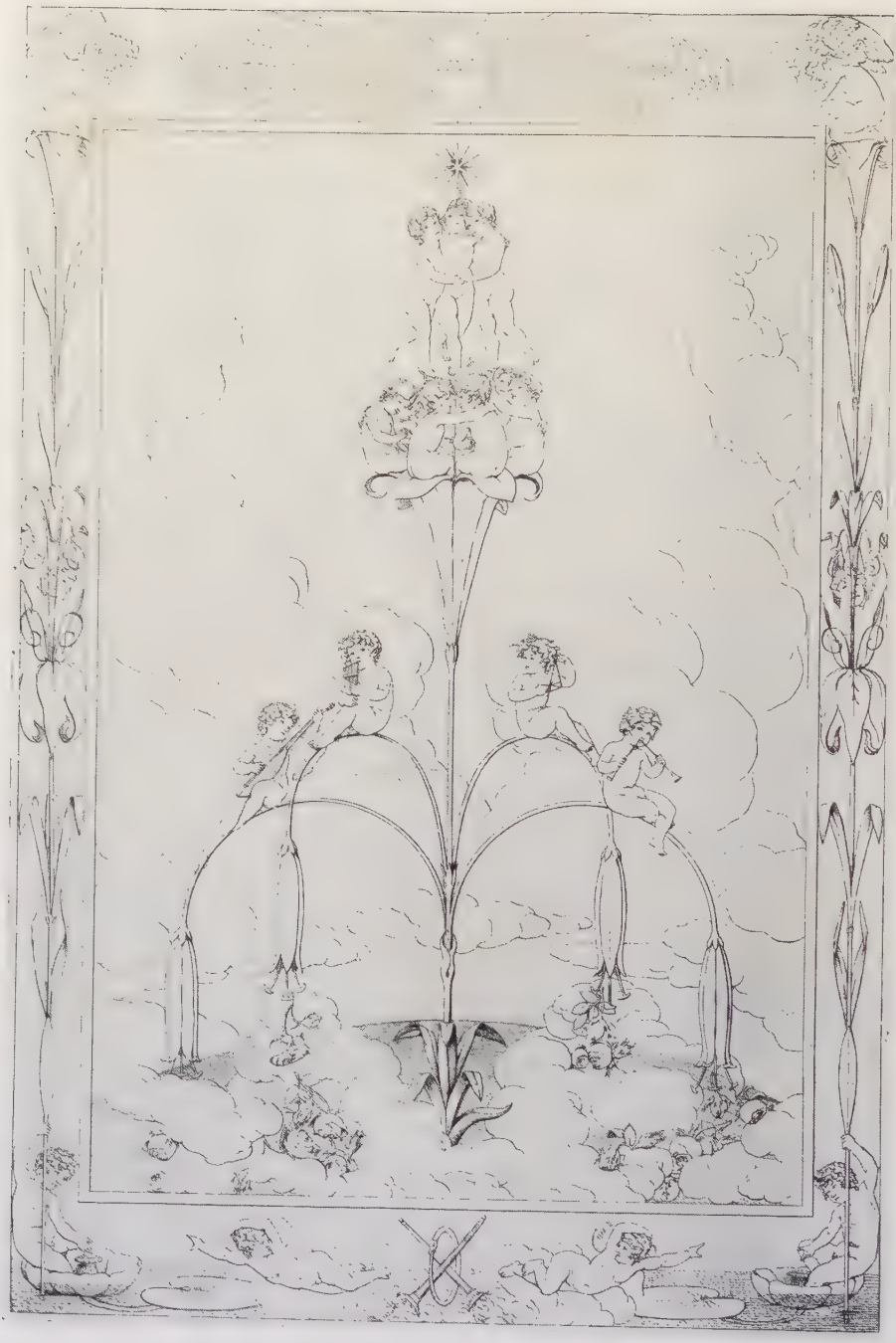
Arions Meerfahrt. (Entwurf für einen Theatervorhang). Aquarellierte Federzeichnung. 1809.

Arions Meerfahrt, linke Gruppe. Aquarellierte Federzeichnung

Vaudvilleallegorisch Antike Maske

Nachtigallengebüsch, Genius links

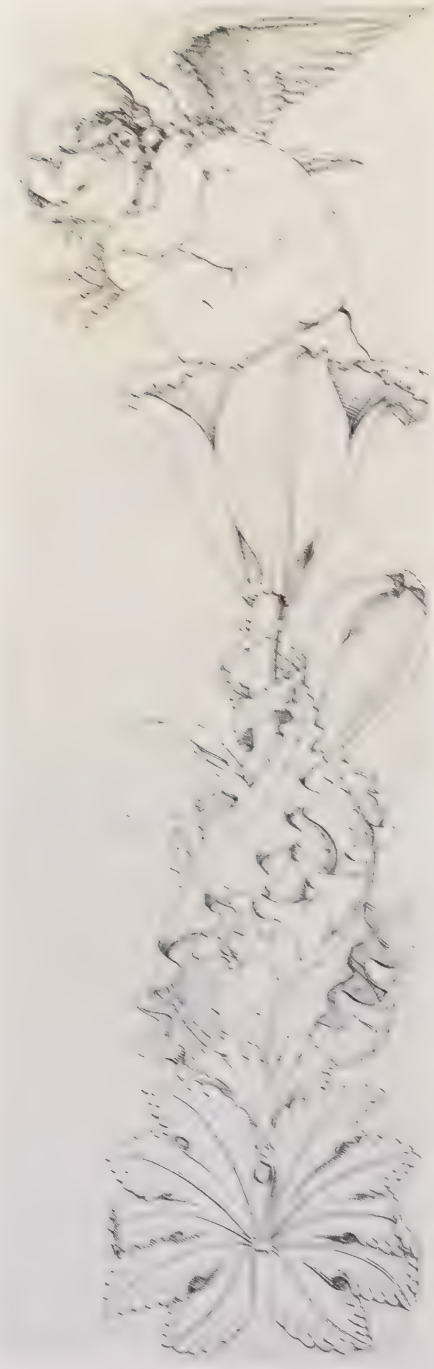
Quelle und Dichter. Federzeichnung. 1803



Der Morgen. Federzeichnung. 1803.

Der Abend. Federzeichnung. 1803.

Die Nacht. Federzeichnung. 1803.



Studie zu einer Rahmenleiste des „Morgen“. Federzeichnung.

Studie zum „Morgen". Zweite Fassung. Getuschte Federzeichnung

Figurenstudien (darunter zwei Genien zur „Nacht"). Federzeichnung

Der Mittag. Gruppe der Mutter mit Kindern. Ölstudie auf Goldgrund. 1807.

Das Kindchen aus dem „Morgen“. Fragment der dritten Fassung. Öl. 1809.

Rosengenien. Fragment aus der 3. Fassung des „Morgen". 1809. Öl.

Rosengenien aus der 3. Fassung des „Morgen". 1809. Öl.

Die „Musika". Fragment mit der 3. Fassung des „Morgen". 1809. Öl.

Musizierende Genien aus der dritten Fassung des „Morgen". Öl. 1809.

Musizierende Genien aus der dritten Fassung des „Morgen". Öl. 1809.

Inhalt

Wesensbestimmung 5

Runges Leben 9

Runge und die Zeitgenossen 17

Realismus 21

Klassizismus 36

Tieck und Böhme 50

Die Tageszeiten 64

Kunstanschauung und Farbentheorie 87

Runges romantische Nachwirkung 91

Aus Runges Dichtungen 98

1. Spielt ich still und sorgenlos 99

2. Zur Begleitung der Tageszeiten 101

3. Die heiligen drei Könige 103

4. Aus Einleitungen zu einer Abhandlung über die Farben 104

5. Das Glück der Farbe 106

6. Fußreise in Seeland 107

7. Von dem Machandelboom 111

8. Von dem Fischer und syner Fru 118

Anmerkungen 126

Abbildungen 133

Druck der Spamerschen
Buchdruckerei in Leipzig